De lust tot lezen

Nederlandse dichteressen en het literaire systeem

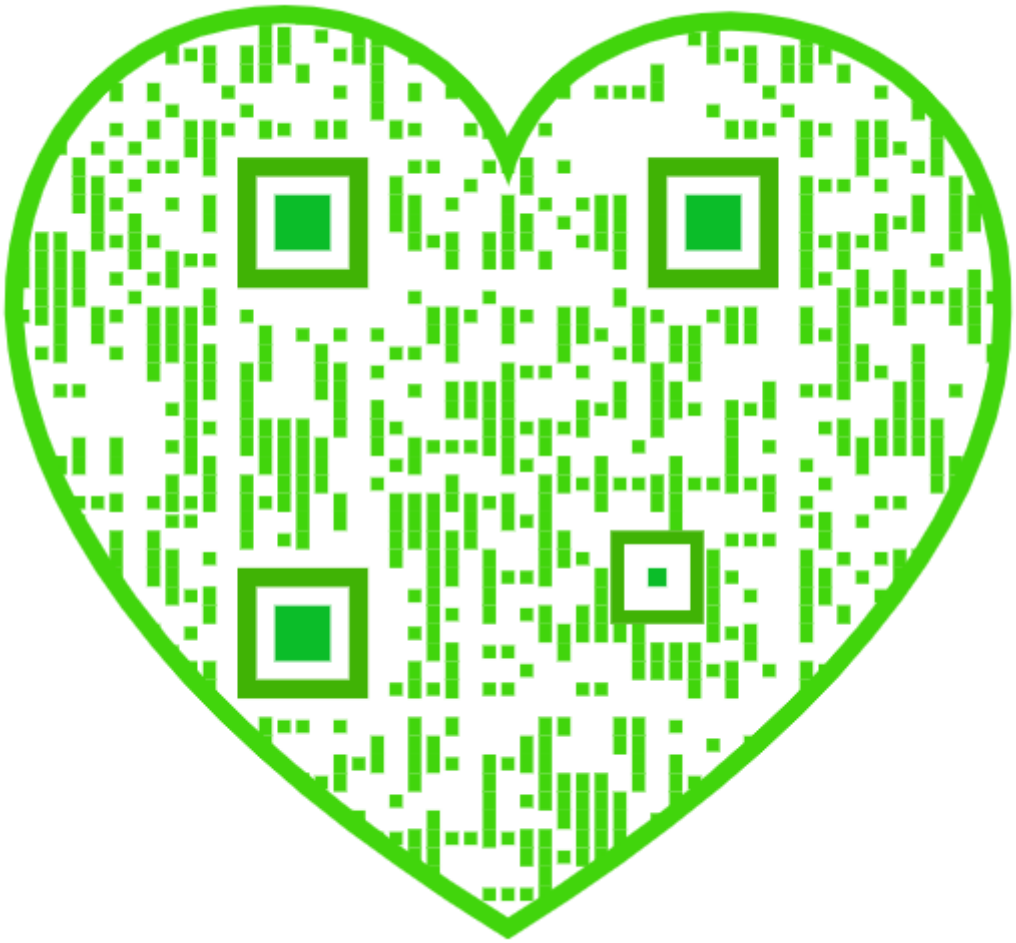
Maaike Meijer

bron
Maaike Meijer, *De lust tot lezen. Nederlandse dichteressen en het literaire systeem*. Sara/Van Gennep, Amsterdam 1988

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/meij017lust01_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren



Curriculum vitae

Maaike Meijer werd geboren op 25 januari 1949 te Eindhoven, waar zij in 1968 eindexamen Gymnasium alfa deed. Zij studeerde Nederlands aan de Universiteit van Amsterdam, en behaalde het doctoraal (cum laude) in 1980.

Tijdens en na de studie werkte zij als universitair bibliotheekambtenaar en als lerares Nederlands bij H.B.O. (1975-76) en middelbaar onderwijs (1976-1981).

Vanaf 1977 publiceerde zij literaire essays, artikelen en recensies in vele en diverse bladen, zowel feministische als andere.

Van 1981-1984 werkte zij als free-lance publiciste, redactrice en poëzie-vertaalster. Zij gaf tal van lezingen en cursussen op het gebied van (vrouwen)literatuur en lesbische geschiedenis.

Dit onderzoek werd uitgevoerd in de jaren 1984-1988 aan de Universiteit van Utrecht, bij de Interfacultaire werkgroep Vrouwenstudies en het Instituut voor Algemene Literatuur-wetenschap. Het werd mogelijk gemaakt door een researchpoolpost.

Voor Til Meijer-Houbraken

‘Ces poètes seront! Quand sera brisé l'infini servage de la femme, quand elle vivra pour elle et par elle, l'homme - jusqu'ici abominable - lui ayant donné son renvoi, elle sera poète, elle aussi! La femme trouvera de l'inconnu! Ces mondes d'idées différeront-ils des nôtres? - Elle trouvera des choses étranges, insondables, respoussantes, délicieuses; nous les prendrons, nous les comprendrons.’

Arthur Rimbaud, lettre à Paul Demeny,
15 mai 1871 (*Oeuvres* 1960:348)

‘Pourquoi étudier la littérature? [...] Il faut croire, non pas en un dieu mais en la force des mouvements culturels; en l'importance du Verbe; en l'utilité de la critique.’

Mieke Bal, *Femmes Imaginaires* 1986:9

Inleiding

> ‘La première règle objective est ici d'annoncer le système de lecture, étant entendu qu'il n'en existe pas de neutre.’
>
> Roland Barthes, *Sur Racine* (1963):166

Elk boek begint met een droom en dit was de mijne: een geschiedenis van het werk van moderne Nederlandse dichteressen. Mijn beminden! Een handboek, naar het voorbeeld van de inspirerende geschiedenissen van vrouwenliteratuur die de laatste tien jaar in het buitenland verschenen (Moers 1976, Showalter 1977; Gilbert/Gubar 1985; Christian 1980, Serke 1982, Ostriker 1986, Montefiore 1987). In Nederland zou het nu eens niet vijftig, maar tien jaar later gebeuren. Ik zou beginnen in 1935 - om de debuten van de Grand Old Ladies Vasalis, Gerhardt en Eybers als beginpunt te nemen, en om symbolisch aan te sluiten bij het jaar waar Annie Romein-Verschoor (1936) haar *Vrouwenspiegel,* een geschiedenis van Nederlandse prozaschrijfsters, afbrak. Mijn hypothese was dezelfde als die ten grondslag ligt aan de buitenlandse handboeken: dat de dichteressen een relatief eigen literaire cultuur kennen. Wie de dichteressen chronologisch achter elkaar leest ziet een beeld van een traditie, van voortbouwen op elkaar, van thematische, formele en intertekstuele verwantschappen. De *Forum*generatie, de Vijftigers, de dadaïsme-revival van *Barbarber* en *Gard-Sivik* van de jaren zestig komen in deze dichteressentraditie niet voor, maar zeker zou er een ander verhaal over die traditie te vertellen zijn, met andere, nog onbenoemde, hoogte- en dieptepunten. In het vooronderzoek vond ik vele aanwijzingen voor zo'n separate poëtische cultuur. Er scheen continuïteit en coherentie in het werk van de dichteressen onderling, terwijl er in elk willekeurig tijdsbestek van de periode 1935 tot heden een grote discrepantie met het werk van mannelijke tijdgenoten bestond (Meijer 1985b).

‘What is commonly called literary history is actually a record of

choices' (Bernikow 1974:3). Het literaire geschiedverhaal dat zich voordoet als algemeen, is dat in feite niet. De gangbare periodiseringen en categoriseringen zijn toegesneden op het werk van mannelijke auteurs: ze zijn maar ten dele geschikt voor de historische beschrijving van het werk van vrouwen. Mijn geschiedenis zou de macht der benoeming grijpen. Zij zou de achterstand in de studie van het werk van Nederlandse dichteressen althans voor een deel inhalen. Om ook de dichteressen van het tweede en derde plan erbij te betrekken wierp ik mij op de Brinkman (Brinkman's catalogus van boeken en tijdschriften, verschenen in Nederland en Vlaanderen en in de Nederlandse taal elders) om het poëtische universum vanaf 1935 in kaart te brengen, voortgedreven door mijn droom, het in leder gebonden Handboek, Knuvelder van dames... maar nee.

Deze naar encyclopedische volledigheid strevende Grada Knuvelder heb ik bij de Brinkman achtergelaten. Misschien laat zij later nog eens van zich horen. Ik ben een ander boek gaan schrijven, waarin U af en toe nog drijvende eilanden ziet van dit gezonken droomcontinent: het boek bevat studies van het werk van M. Vasalis, Judith Herzberg, Neeltje Maria Min en Elly de Waard, en een analyse van de positie van vrouwelijke dichters in de jaren vijftig - Michaelis en Warmond, op het tweede plan ook Peijpers, De Vreede en May. Verder worden gedichten besproken van Blaman, Haasse, Roemer, Eybers, Meyling en Snoek. Deze studies zijn echter ingebed in een nieuwe context: een context van theoretische reflectie over de rol van de lezer/es in de interpretatie, over de lust en de onlust van het lezen, over canonvorming en over de sociaal-literaire regels, die bepalen dat vrouwelijke dichters anders gerecipieerd worden dan mannelijke, over de structuur van het geschiedverhaal zelf. Ik verliet mijn geliefde eerste project dat in al zijn uitgebreidheid toch te eenvoudig, in zijn polemische opzet toch traditioneel bleef.

Ten eerste werd de spanning te groot tussen de noodgedwongen oppervlakkigheid en algemeenheid van een geschiedenis, en de aandacht die elk afzonderlijk oeuvre, ja elk afzonderlijk gedicht vraagt. Ofschoon de dichteressen veel gelezen worden zijn ze - met uitzondering van Herzberg - nauwelijks serieus bestudeerd. Er was

weinig voorwerk beschikbaar dat ik kon gebruiken. Vasalis, mijn eerste studieobject, hield me meteen al maanden vast - het eerste hoofdstuk is er de neerslag van. De tweede, Neeltje Maria Min, hield me nog langer bezig. In beide gevallen kostte het moeite mij te ontdoen van de beelden die over deze dichteressen circuleren: Vasalis staat bekend als een toegankelijke, gemakkelijk aansprekende dichteres. Min is in nog sterker mate gedoodverfd als 'simpel'. Deze *idées reçues* hebben zich zozeer vastgezet op hun werk, de eenvoud en toegankelijkheid is zozeer canonieke betekenis geworden, dat het veel aandacht vraagt deze dichteressen werkelijk opnieuw te lezen. Ook de dichteressen van de jaren vijftig zijn slechts met moeite los te weken uit het beeld van de periode: de Vijftigers als absoluut dominant, de dichteressen als randfiguren en eenlingen. Het inhalen van de achterstand mocht mijns inziens niet neerkomen op de obligate reeks portretten van dichterlijke oeuvres, die gemakkelijk de gangbare receptie van deze dichteressen zou reproduceren. De literair-historische vorm van een portrettengalerij zou bovendien een herhaling zijn van de traditionele literatuurgeschiedenis. De buitenlandse vrouwenliteratuurgeschiedenissen ontkomen daar vaak niet aan. Wat mij nodig leek was allereerst grondige (her)interpretatie van het werk van dichteressen, waarvan ik in de mij toegemeten tijd slechts een fractie kon uitvoeren.

Ten tweede is het inhalen van achterstand weliswaar een onmisbare emancipatorische activiteit, maar het geeft op zichzelf geen inzicht in de redenen waarom zij bestaat. Het is - als elk gelijkheidsstreven dat de wortels van de ongelijkheid niet onderzoekt - dweilen met de kraan open. Ik wilde de mechanismen vinden die de, mijns inziens, reductieve lecturen en gebrekkige opname in de canon van dichteressen veroorzaken. Waarom krijgt anno 1988 de mannen-dichtersgroep de Maximalen wel de aandacht van de media, terwijl diezelfde media niet omkijken naar de vrouwen-dichtersgroep de Nieuwe Wilden? Waarom zweeg de kritiek in alle talen bij het verschijnen van Elly de Waards vijfde bundel *Een wildernis van verbindingen* (1986), op zijn minst technisch opzienbarende poëzie? Waarom worden Kouwenaar, Lucebert en Achterberg wel betrokken in de nieuwe belangstelling voor poëtica en mystiek,

en Vasalis niet? Waarom worden vrouwelijke dichters zo slordig ondergebracht bij de scholen en stromingen die uitsluitend geënt zijn op het werk van mannelijke dichters en niet andersom? Liever dan zulke deprimerende symptomen volledig in kaart te brengen heb ik mij afgevraagd in hoeverre de gangbare interpretatie, de kritiek, de literaire theorieën en de literatuurgeschiedschrijving dergelijke symptomen *produceren*. Ik heb mijn bevindingen niet omgezet in een aanklacht, maar in een serie alternatieven, die verder onderzoek mogelijk en noodzakelijk maken: ik doe voorstellen tot een andere wijze van poëzie-interpretatie, tot een beschrijving van de complexe dynamiek van het leesproces, tot een andere visie op literatuurgeschiedschrijving en tot een conceptie van het literaire systeem als een pluralistisch, meer-lagig systeem. Deze polysysteem-hypothese wordt tot slot getoetst in een empirisch receptie-onderzoek.

Het boek is opgebouwd in vier delen, elk deel bestaat weer uit twee of drie hoofdstukken. Voor het overzicht en de samenhang gaat aan elk hoofdstuk een korte samenvatting vooraf. Uitzonderingen op die regel zijn de hoofdstukken 4 en 5, waar een samenvatting de spanningsopbouw van het betoog zou schaden.

Het boek opent in deel I (De paradox van de interpretatie) hoofdstuk 1 met een eenvoudige daad van rechtvaardigheid: een interpretatie van het werk van M. Vasalis, met de mystiek als interpretatiekader. De traditionele conventies van de interpretatie, die ik daar met opzet volg, liggen echter onder zwaar theoretisch spervuur. In hoofdstuk 2 beland ik in de jungle van theorie: er blijken er twee principiële vragen beantwoord te moeten worden die aan elke interpretatie voorafgaan. De eerste: hoe verhoudt de interpretatie zich tot het gedicht? Kan de interpretatie wel uitdrukken wat wij in het lezen van poëzie *ervaren?* Interpretatie is paradoxaal: vele gangbare interpretatietechnieken zijn ontworpen om de intrigerende en verontrustende ‘vreemdheid’ van het gedicht uit te leggen. Daarmee wordt juist dat wat ons aantrok en intrigeerde, vakkundig uit het gedicht verwijderd. Interpretatie lijkt soms *tegen* het gedicht te zijn gericht. Ik stel een omgekeerde interpretatie voor: tegenover de ‘uitleg’ die het gedicht domesticeert stel ik een interpretatie die beschrijft hoe het gedicht ons ontdoet van gewone

waarneming, en hoe het de in ons gevestigde vaste taal- en denkstructuren aan het wankelen brengt. Het gedicht ontregelt, het ontvoert en ontwricht. Deze manier van lezen noem ik - in navolging van Barthes en Sontag - de ‘erotiek van het lezen’. De tweede principiële vraag was: wie maakt de betekenis, de tekst of de lezer? In dat dilemma koos ik voor een overwegend lezersgericht standpunt. Lezen is niet langer de contextloze, neutrale bedrevenheid, met de lezer in de rol van de goedwerkende mecanicien die de-codeert wat er objectief in de tekst aanwezig is. Zowel leesconventies als sociaal-literaire regels sturen de interpretatie. De receptie-theorie richtte de aandacht op de historiciteit en relativiteit van leesprocessen, terwijl de feministische literatuurwetenschap daarenboven ook ‘gender’ naar voren heeft geschoven als een cruciale factor in het proces van literaire betekenisgeving. Het ‘lezen als vrouw’ produceert andere en vaak meeromvattende betekenissen dan het lezen dat zich voordoet als algemeen en sekseneutraal. Lezen is gebonden aan conventies en posities, en ik stel voor dat de lezer zelf reflecteert, zowel over haar leesgenot als over de factoren die een specifieke betekenisgeving mogelijk hebben gemaakt. Interpretaties kennen een pre-reflexief en een reflexief niveau: hartstocht en analyse, vervoering en een metabewustzijn daarover. Zo wordt het gedicht tot een plaats van bewustwording, een laboratorium waar de lezer de grenzen van het begripsvermogen test, van zichzelf en van de ‘interpretive community’ waartoe zij behoort. Hoe ik mij deze reflecterende ‘tegeninterpretatie’ voorstel laat ik zien in deel I hoofdstuk 3 (Herzberg) en in deel II de hoofdstukken 4 en 5 (Neeltje Maria Min).

Aldus zijn de delen I (De paradox van de interpretatie) en II (De wil tot lezen) geheel gewijd aan de interpretatieproblemen en het leesproces. Ik heb gestreefd naar een voortdurende wisselwerking tussen tekst, interpretatie en theorie. Ik ga uit van gelijkwaardigheid en interdependentie van tekst en theorie, in tegenstelling tot de nog steeds gangbare opvatting dat de theorie het hogere analytische model is, dat ‘toegepast’ moet worden op het lagere object van onderzoek, de tekst. Om die hiërarchie op te heffen keer ik haar soms om: in deel II ‘ontleedt’ de Min-tekst de theorie en brengt de feilen ervan aan het licht. De tekst is daar het middel

om de theorie te analyseren. Ik zie theorieën niet als de smetteloze instrumenten waarmee teksten tot spreken gebracht kunnen worden. De 'hermeneutics of suspicion' die de kritische lezeres ten aanzien van teksten heeft, geldt ook voor theoretische teksten. Dat betekent dat ik literatuurwetenschappelijke theorieën en werkwijzen waar nodig bekritiseer, aanvul of verander in het werkproces. In de delen I en II valt deze behandeling te beurt aan het werk van Van de Watering, Culler en Riffaterre. Door toevoeging van genderspecifieke clausules of door precisering van hun actieradius zijn gevestigde theorieën soms uitermate bruikbaar voor feministisch onderzoek. Zelfs Freud versmaad ik niet. 'Storming the Toolshed', zoals Jane Marcus (1982) het in haar opwekkende veroveringsjargon noemde.

In mijn aandacht voor de lust van het lezen volg ik een tendens in de feministische literatuurwetenschap. Aanvankelijk stond de onlust van het lezen daar erg centraal, in de vorm van kritiek op het seksisme in canonieke teksten. De vrouwelijke lezer projecteerde zichzelf als het slachtoffer van een *male-identified* literatuur. Representatief is Judith Fetterley (1978), die de gedwongen culturele 'vermannelijking' (immasculation) van vrouwelijke lezers beschreef:

> women are taught to think as men, to identify with a male point of view, and to accept as normal and legitimate a male system of values, one of whose central principles is misogyny. [...] To read the canon of what is currently considered classic American literature is perforce to identify as male. (Fetterley 1978:xxi)

Vrouwelijke lezers worden op die manier verlamd in 'powerlessness which results from the endless divisions of self against self.' Fetterley gaat echter niet bij de pakken neerzitten. Zij noemt haar boek een 'self-defense survival manual for the woman reader'. Zij herschept de 'closed conversation' van de literaire kritiek tot een 'active dialogue' door het creëren van de nieuwe lezerspositie van de 'resisting reader'. De opstandige lezeres, de 'resisting reader' is de tegenpool van de instemmende, 'assenting reader', bij

Fetterley de lezer/es, die passief volgt wat de retorische structuren van de tekst haar opleggen en wat de dominante literatuurkritiek hem/haar vraagt mooi te vinden. De 'resisting reader' stelt zich verzettend op tegen de tekst. Zij kan weigeren de literairheids-beslissing te nemen; zij kan halverwege uit verveling of afkeer ophouden met lezen; zij kan constateren dat de ontregelingen die de tekst haar aanbiedt representaties zijn van taal- en denkstructuren die zij afwijst, en eerder ervaart als bevestigend dan ontvoerend. Zij kan kritische interpretaties produceren, die het woedende verslag zijn van haar botsing met de tekst. In deel III (De politiek van het lezen) krijgt de 'resisting reader' ruim baan. In hoofdstuk 6 lees ik de theorieën van *Merlyn* als een seksepolitiek vertoog, als een tekst die om interpretatie vraagt. In hoofdstuk 7 lees ik racistische teksten als een anti-racistische 'resisting reader'. In hoofdstuk 8 lees ik lesbische teksten en roep ik het 'lezen als lesbo' in het leven als een van de vormen die 'politiek van het lezen' kan aannemen. Het werk van Fetterley is de apotheose van de 'opstand der lezeressen'. Haar verdienste, en die van Simone de Beauvoir, Kate Millett, Mary Ellmann en Elaine Showalter om alleen de pioniers te noemen, is dat zij het vigerende lezersconcept (neutraal, niet aan belangen en 'interpretive communities' gebonden) openbreekt en differentieert naar mannelijke en vrouwelijke lezers. Ik differentieer het, Fetterley aanvullend, verder naar witte en zwarte lezers, naar hetero en homo/lesbo-lezers. Verder deder Fetterley en haar voorgangsters het denken in termen van passief slachtofferschap omslaan in termen van actief verzet en strijd. Maar inmiddels is in het feminisme naast het denken in termen van strijd, ook allerwege aandacht gekomen voor denken in termen van autonome lust. Dat leidt tot de volgende revisie van Fetterley. Ik wil de instemmende leeshouding weer uitsplitsen naar een gemanipuleerd lezen, en een erotisch lezen. De gemanipuleerd de lezer laat zich door de tekst-'ander' meevoeren zonder dat zij daartoe bewust toestemming heeft verleend. Deze lezer is passief. Zij geeft de tekst de volledige macht over haar leesproces. De erotische lezer laat zich willens en wetens verleiden, en verleid ook zelf de tekst-'ander'. Deze lezer is actief. Zij geniet, en reflecteert over haar genieten. Het verschil tussen deze twee vormen van instemming is dat tussen verkrachting en verleiding.

De ‘erotiek van het lezen’ krijgt binnen de feministische literatuurbeschouwing (Gallop 1986; Pattynama 1986), maar ook daarbuiten, steeds meer aandacht. Het essentiële onderscheid tussen de twee typen van instemmende leeshouding maakt het mogelijk om de erotiek en de politiek van het lezen met elkaar te verzoenen. Ik zie het verband tussen het genietende lezen en het verzettende lezen zo: het cultiveren van de leeslust maakt evenzeer weerbaar tegen culturele verkrachtingspogingen als de verzettende leeshouding. Smaak, kwaliteitsbesef en genot leiden tot afwijzen van wat je niet bevalt. Seksueel misbruik van vrouwen wordt gemakkelijker in een klimaat waarin vrouwen het recht op de eigen lust wordt ontzegd. Dat geldt ook voor de leeslust. Om die reden is het van onschatbaar groot belang geweest dat vrouwen, na de fase van ‘opstand der lezeressen’, haar eigen literatuur en eigen literaire tradities zijn gaan traceren en opeisen.

Feministische theorieën worden in dit boek niet van kritische lezing uitgezonderd. Ik verschil van mening met Showalter, die de feministische literatuurbeschouwing indeelde in een ‘feminist critique’ (verzettende kritiek op mannenteksten) en ‘gynocritics’ (empathische lezing van vrouwenteksten). Zij fundeerde de ‘gynocritics’ in de herkenning, in de continuïteit die zou bestaan tussen de wereld van de vrouwentekst en de wereld van de vrouwelijke lezer. Zij installeert daarmee een onkritische acceptatie-bij-voor-baat van elke vrouwentekst, en een even onjuist want fundamentalistisch wantrouwen jegens elke mannentekst. In mijn opvatting kunnen de ‘resisting’ (verzettende) en ‘assenting’ (empatische, in de zin van erotische) leeshouding tegenover *elke* tekst in stelling worden gebracht.

Dat betekent ook dat het zinvoller lijkt het leesproces te beschrijven in termen van *discontinuïteit* in plaats van continuïteit of ‘herkenning’. Lezen is een botsing tussen tekst en lezer. Discontinuïteit is de motor van elk leesproces. Niet alleen is er discontinuïteit (afstand, onbegrip, gebrek aan contextuele kennis, politieke of emotionele weerstand, een te overwinnen moeilijkheidsgraad) tussen teksten en lezers uit verschillende (sub)culturele contexten; ook teksten die met hun lezers overeenstemmen zijn misschien wel succesvoller naarmate ze meer discontinu zijn. Wanneer een

lezer diep wordt getroffen door een gedicht accepteert die lezer een poëtische werkelijkheidvisie als de vorm, die zich mag leggen over de nog woordloze massa, die de lezer ergens in haar eigen innerlijk weet liggen. Dat kan lijken op 'herkenning', maar de geraaktheid door een tekst wordt juist veroorzaakt doordat onze innerlijke vormloosheid vorm krijgt, geboren wordt in taal. Een gedicht kan zeggen wat je had *willen* denken. Het kan je iets voor-denken, voor-zien, voor-voelen. Je wordt van binnen over een grens geduwd, geradicaliseerd op een al ingeslagen weg, geslingerd in het onvoorstelbare. Als een tekst alleen maar zegt wat je al weet wordt lezen overbodig. Het in dit boek steeds gehanteerde uitgangspunt van de discontinuïteit maakt mijns inziens een gedifferentieerder analyse van de dynamiek van het leesproces mogelijk, ook al kunnen de mate van discontinuïteit en de aard ervan sterk verschillen.

In deel IV komt tenslotte de literatuurgeschiedschrijving aan de orde. In hoofdstuk 9 breng ik de (heilzame) crisis van de literatuurgeschiedenis in kaart. Uit de stortvloed aan alternatieve voorstellen kies ik de feministische hypothese van de relatief zelfstandige literaire vrouwentradities voor een exemplarische toetsing. Met het zoeklicht van die hypothese worden de dichteressen in de jaren vijftig zichtbaar in hun onderlinge samenhang. In hoofdstuk 10 worden de hypothesen van de literaire vrouwencultuur en de vrouwelijke lezer tot een breekijzer om het bolwerk van de homogeniteit van de literatuur open te breken.

Als belangrijkste resultaat van mijn werk zie ik de nieuwe theorie, waarvoor ik mijn weg zocht door Bloom, Jauss, Ibsch en Even-Zohar, waarmee ik dit onderzoek besluit: het voorstel om het literaire systeem op te vatten als een *pluralistisch* systeem, als een samenstel van verschillende literaire circuits, elk met hun inherente ontwikkeling, hun eigen canon en avantgarde. In de analyse van de receptie van de poëzie van Elly de Waard laat ik zien dat die circuits bestaan, en dat ze zowel in werken als in lezersreacties bestudeerd kunnen worden. Die circuits beïnvloeden elkaar voortdurend, maar bewegen zich ook in zekere mate onafhankelijk van elkaar. Op die manier biedt dit boek, naar ik hoop, het theoretisch fundament om een einde te maken aan de dominantie van die mythi-

sche Ene, lees mannelijke, Literatuur, die voor alle lezers, ongeacht hun klasse, sekse of kleur, zo bijzonder waardevol en relevant zou zijn. Nee, ik ben geen vrijblijvende relativist, noch een cynisch volgelinge van de Tilburgse school - de school die het lezen van literatuur overbodig verklaart en zich uitsluitend richt op de studie van de socio-economische marktmechanismen die de 'literaire waarde' produceren. Dit onderzoek is zowel een verdediging van de poëzie en de interpretatie, als een poging tot democratisering van de literaire cultuur. Het is een pleidooi voor grotere zelf-reflexiviteit van degenen die er een rol in spelen. Ik verzet me niet tegen de kunst als institutie, als wel tegen de toeëigening van die institutie door de dominante groep, die zijn bezetting verkoopt als universele, voor eenieder geldende kunstwaarde. Als feministe pleit ik voor actief cultureel kiesrecht: baas in eigen boek. Feminisme komt voor mij echter niet neer op het myopisch verdedigen van de 'white women's issues'. Het is een omvattende filosofie, een kritische theorie en een wereldvisie met implicaties op alle gebieden van het politieke, sociale, economische en culturele leven. In dit geval vertaalde het zich tot een visie op de hele literatuur, waarin ik heb getracht ook de posities mee te denken van andere door de dominante cultuur vervreemde groepen.

Ik dank mijn promotor, Mieke Bal. Haar visie, haar nimmer aflatende kritische geest, haar liefde voor het vak en haar effectieve begeleiding hebben het schrijven van dit proefschrift tot een genoegen gemaakt. Ik dank mijn onvolprezen collega's van de Utrechtse school, die een werkomgeving schiepen die zeer stimulerend en bemoedigend was: naast Mieke Bal leverden ook Fokkelien van Dijk, Anneke Smelik, Ria Lemaire, Ernst van Alphen en Camille Mortagne belangrijk kritisch commentaar. Het was een plezier samen te werken met Jetty Schaap en, sinds een jaar, met Berteke Waaldijk en Rosi Braidotti. Ik dank de collega's van de Interfacultaire Werkgroep Vrouwenstudies, en het Instituut voor Algemene Literatuurwetenschap, dat mij tijdens het promotie-onderzoek gastvrijheid verleende. Ik dank J.J. Oversteegen voor enkele belangrijke vragen die hij me jaren geleden stelde.Ton Anbeek, Elaine Showalter, Dorien Sellenraad, Monica Linschoten en Jan van Luxemburg voor hun opmerkingen. Christine Quispel voor de gou-

den tip. Guus Middag, voor het genereus ter beschikking stellen van zijn knipsel-archief. De collega's die de cursus ‘Zwarte perspectieven’ mee verzorgden: Drs. Kamala Kempadoo, Dr. Vernon February, Dr. Myriam Díaz Diocaretz en Drs. Claire Moll. De studenten vrouwenstudies, met name Hélène Mijnhout voor haar werk aan Min. Ik dank mijn zus Jojo, voor de gesprekken zonder welke de hoofdstukken 4 en 5 er anders hadden uitgezien. Tania Leon, die een deel van de weg met mij aflegde. Ineke van Mourik voor het meelezen en meeleven. Bernadette de Wit voor haar visie op de politieke betekenis van het heroveren van lust. De promotieclub - Dorelies Kraakman, Mineke Bosch en Pamela Pattynamavoor haar werklustige vriendschap. En tenslotte dank ik mijn vriendinnen, mijn buurman Jef, mijn huisgenotes Mieke, Dorelies, Ria, en Sho - die de decibellen zo vaak voor mij temperde - en Veronie Koopmans, zonder wie allen dit proefschrift ongetwijfeld eerder klaar was geweest, maar zonder wie het leven wel erg saai zou zijn geworden.

I
De paradox van de interpretatie

> ‘It has been said of Boehme that his books are like a picnic to which the author brings the words and the reader the meaning. The remark may have been intended as a sneer at Boehme, but it is an exact description of all works of literary art without exception.’
>
> Northrop Frye, *Fearful Symmetry* 1947:427-28

Hoofdstuk 1
M. Vasalis en het interpretatiekader van de mystiek

Veel van de gedichten van M. Vasalis laten een plotselinge wending zien naar een andere werkelijkheidsbeleving. Ze bevatten elementen die per traditie tot de mystiek behoren: het overrompeld worden door een 'gezicht' of visioen, het wegvallen van het tijdsbesef, de opheffing van de scheiding tussen subject en object, de angst en/of het ademloze geluksgevoel dat met die transformerende ervaring gepaard gaat. Om te beslissen of Vasalis' werk met recht 'mystiek' genoemd kan worden, wordt het hier getoetst aan de afbakening van het begrip mystiek die C.W. van de Watering voorstelde in zijn dissertatie Met de ogen dicht *(over Lucebert als mysticus). Hoewel volgens die afbakening slechts negen van Vasalis' gedichten in strikte zin mystiek genoemd kunnen worden, kan het interpretatiekader van de mystiek in het hele oeuvre nieuwe betekenissen produceren. Mystiek lijkt universeel, maar heeft historische en contextgebonden kanten. Het onderscheid tussen klassieke, religieuze mystiek en moderne atheïstische mystiek-als-poëzie is cruciaal. Verder is onderzoek nodig naar de specifieke vorm die de mystiek bij afzonderlijke dichters krijgt en relatering daarvan aan tijd, culturele context en sociale sekse van de dichter/es. Tenslotte zou Vasalis betrokken moeten worden in de recente belangstelling voor poëzie en mystiek, een belangstelling die zich nu nog alleen op mannelijke dichters richt.*

1 Inleiding

Bij het lezen van de drie bundels die Vasalis publiceerde is aan menigeen al opgevallen hoe dringend bepaalde elementen daarin terugkeren: de droomtoestand, de natuurbeelden (bomen, dieren, de zee), de thema's van tijd en dood. Op basis van die observaties werden verschillende pogingen ondernomen tot een synthetiserende visie op Vasalis' werk of delen daarvan. Belangrijk zijn Van de Perre (1980) en Van Assche (1979) die zich beperken tot de thematiek, en De Coninck (1983) die de paradox uitroept tot Vasalis

centrale poëtische strategie. Oppervlakkiger aanzetten zijn Govaart (1955), Nienaber Luitingh (1956), Teerink (1961/1962), Peijpers (1965/1966) en Scholten (1975). Dit hoofdstuk is een nieuwe poging tot een synthetiserende visie.

Wat mij bij het lezen van Vasalis' drie bundels het meest treft is de terugkerende beschrijving van de doorbraak in het gewone dagbewustzijn van andere bewustzijnsniveaus, als (dag)droom, roes, waanzin, visioen, hallucinatie, hevige emotie. De omslag of wending naar dat andere bewustzijn vindt in het gedicht zelf plaats. De in het eerste deel van dergelijke gedichten beschreven werkelijkheid keert zich 180 graden om: balorigheid op een feestje slaat om in verdriet (‘Drank, de onberekenbare’); de ongelukkige idioot wordt een vredige foetus en dan weer een ongelukkige idioot (‘De idioot in het bad’); rustig buiten zitten verandert in een wild verlangen naar vrijheid (‘De trek’); de beheerste vrouw op het schilderij in ‘Vahine no te tiare’ zit op een afgrond van passie, en zal ‘onverwacht een dolk [...] slingren/naar wie zij beminnen zal’; het stille meer wordt getroffen door een groot onweer (‘Onweer in het moeras’), om alleen nog maar de voorbeelden te noemen uit de eerste bundel *Parken en woestijnen* (1940). Deze veranderingen zijn verschillend van aard. Het gaat mij hier om een groep gedichten, waarin een zeer bepaald type verandering aan de orde is: een ontmoeting met een *jenseits,* een andere werkelijkheid, een blik in een andere dimensie. De gevestigde categorieën van werkelijkheidsbeleving vallen daarbij weg. Er is sprake van een ‘gezicht’ of visioen, van een verlichte realiteitservaring.

De thematische antithese die zo vaak voorkomt in Vasalis' werk gaat in het algemeen gepaard met een typerend en functioneel lexicaal verschijnsel in het gedicht. De peripetie of wending wordt expliciet gecreëerd met woorden als *plots, plotseling, dan, toen* (als tegenstelling tot het voorgaande), *opeens, ineens*. Vaak markeren die woorden de overgangen naar de andere realiteitservaring: ‘zie ik opeens mijn eigen land/ - onaangetast door deze brand’ (‘Luchtspiegeling’); ‘Dan zie ik plots, als waar 't een droom’ (‘Afsluitdijk’); ‘Mijn hart werd plotsling wit en heet’ (‘Onweer in het moeras’); ‘besef ik plotseling de enig werkelijke zonde’ (‘Cannes’); ‘Toen werd de deur ineens opengestoten’ (‘Ontvoering’); ‘Toen zag ik plotsling op een lange witte/ tafel’ (‘De vogel Phoenix I’).

De andere werkelijkheid wordt *plotseling* gezien of ervaren. De visionaire blik dringt zich op, dwars door het gewone kijken heen.

De sterke functie die de antithese hier krijgt doet denken aan de rol die de antithese speelt in mystieke literatuur. Vasalis is wel eens vergeleken met Hadewijch, zonder dat de betreffende auteur overigens de moeite nam dat toe te lichten (Van Vriesland (1947:84) en Vestdijk (1941:38). Het lijkt inderdaad zinvol om Vasalis' werk systematisch in verband te brengen, niet zozeer met Hadewijch, als wel met de mystieke traditie in het algemeen. In dit hoofdstuk wil ik het interpretatiekader van de mystiek op een aantal van Vasalis' gedichten beproeven. Het doel is tweeledig: ten eerste meer inzicht krijgen in Vasalis' werk; ten tweede onderzoeken of dit interpretatiekader - dat eerder op Lucebert werd toegepast-ook bruikbaar is voor Vasalis' werk.

2 Het transformerend zien

Om te beginnen zal ik het thema van het *zien* bij Vasalis aan een nader onderzoek onderwerpen, aan de hand van het gedicht ‘Ster’ (VG).

Ster

Ik zag vanavond voor het eerst een ster.
Hij stond alleen, hij trilde niet.
Ik was ineens van hem doordrongen,
ik zag een ster, hij stond alleen,
hij was van licht, hij leek zo jong en
van vóór verdriet.

Vasalis 1954 (VG):22

‘Ik zag vanavond voor het eerst een ster’ lijkt een gewone mededeling, maar is dat bij nader inzien niet. Het gaat bij dit ‘zien’ niet om het gewone ‘waarnemen’, maar om een ander soort zien. De mededeling in regel 1 ‘Ik zag [...] een ster’ wordt nog eens precies zo herhaald in regel 4, ‘ik zag een ster’, waardoor hij, in zo'n kort gedicht, grote nadruk krijgt. De eerste regel van het

gedicht kan gelezen worden als: ‘Ik zág vanavond voor het eerst een ster’ in die zin van: ik zag het wezen van een ster of: ik zag wérkelijk een ster. Zien is hier een ‘hoger zien’ in de zin waarin Sötemann (1982:176) dat gebruikt met betrekking tot Nijhoffs ‘De moeder, de vrouw’, een ‘schouwen’ zou de mysticus zeggen.

De ruimte die het gedicht ‘Ster’ oproept is functioneel: je ziet een ster door van beneden naar boven te kijken en de ster is zeer ver weg. Ondanks die afstand en die tegenstelling boven/beneden is ‘ik’ ‘ineens van hem doordrongen’. Dat zegt iets over het soort van zien: het is zo intens, dat de scheiding tussen het subject dat ziet en het object dat gezien wordt verdwijnt. De opheffing van de scheiding tussen subject en object behoort per traditie bij het mystieke zien. Deze lezing verklaart ook de bepaling ‘voor het eerst’ in regel 1: het gaat hier om een ervaring die zeldzaam, zeer indrukwekkend en soms eenmalig is. Ook de tijd van het gedicht is interessant: het deiktische ‘vanavond’ in ‘Ik zag vanavond voor het eerst een ster’ impliceert dat het zien van de ster eerder op dezelfde avond plaatsvond. De ervaring is net achter de rug en wordt onmiddellijk, nog in de sfeer van dat ademloze zien, verteld. Dat onderstreept het bijzondere karakter van het zien van de ster. Maar wat maakt de ster bijzonder? Er staat twee maal: ‘Hij stond alleen’. ‘Alleen’ heeft kennelijk een positieve betekenis. Wat verder over de ster wordt gezegd - ‘hij trilde niet’, ‘hij was van licht’ en ‘hij leek zo jong’ krijgt pas definitief betekenis in de laatste regel: ‘van vóór verdriet’. Als alleen-staan, niet-trillen, van licht zijn en jong lijken behoren tot een leven van vóór verdriet, dan leiden per implicatie het samenzijn, het zich verbinden, bewegen, donker, oud zijn, kortom op aarde existeren tot verdriet. De ster is zo bijzonder omdat hij het door de tijd en het leven onaangeraakte, nog ongedeelde representeert. Hij is integer en zichzelf genoeg. Hij is het ‘Ene’ tegenover het ‘Vele’. Door het zien van de ster en het ‘ineens van hem doordrongen’ zijn wordt ‘ik’, die op aarde in het verdriet is gevangen, voor een moment opgenomen in die lichte orde ‘van vóór verdriet’.

In het gedicht ‘Ster’ is een nogal on-orthodoxe vorm van metafysica geïmpliceerd. Er is een ‘hogere’ (andere, verlichte) realiteit, die zich onverwacht kan meedelen aan het subject. In veel van Vasalis' gedichten is een dergelijk ‘metafysisch grondpatroon’ aanwezig:

‘Afsluitdijk’, ‘Onweer in het moeras’ (PW), ‘April’, ‘October’, ‘Zomer’, ‘Cannes’, ‘Avond aan zee’ (VPh), ‘Duif’, ‘Soms, als gij zwijgt’, ‘Des nachts, wanneer ik wakker lig’, ‘Zien’ en ‘De weiden liggen ongezegd’ (VG). In al die gedichten is de metafysica - paradoxaal genoeg - *aards*. De andere dimensie is *diesseitig* en aanwezig in de geschapen wereld: in sterren, in de geliefde, in bomen, weilanden, in een bepaald soort licht. Deze gedichten passen in de traditie van opvattingen van het ‘goddelijke’ als immanent. Ze sluiten aan bij het aan vele mystici vertrouwde idee van de zintuiglijke ervaarbaarheid van god. In tegenstelling tot de leer van de *deus absconditus,* de verborgen en afwezige god, is in Vasalis' pantheïstisch-mystieke visie het goddelijke niet een dimensie buiten de natuur: het goddelijke valt geheel met de natuur *samen*.[1]

Met die visie van het ‘goddelijke’ als immanent hangt samen de specifieke betekenis die het *zien* in Vasalis' werk krijgt. De andere dimensie is wel ‘diesseits’, maar moet in het geschapene *herkend* worden: de openbaring geschiedt door de blik. In veel gedichten van Vasalis ontwikkelt het thema zich doordat ‘ik’ iets ziet: de visuele indrukken overheersen alle andere zintuiglijke waarnemingen. In veel gedichten staat expliciet het woord ‘zien’ en vaak valt dit ‘zien’ samen met de wending of tegenstelling die wordt gecreëerd met ‘plots’, ‘plotseling’, ‘dan’, ‘toen’: de karakteristieke Vasalis-peripetie waarop ik hierboven al wees. In ‘Het Ezeltje’, ‘Afsluitdijk’, ‘Phoenix I’, ‘Phoenix II’, ‘Ra’, ‘Visoen’, ‘Ster’, ‘Soms, als gij zwijgt’, ‘Thuiskomst van de kinderen’, ‘Duif’ en ‘Zien’ betekent ‘zien’: het opeens waarnemen of kúnnen waarnemen van de andere dimensie. Zien wordt daar een *transformerend* zien: het transcendente zien in het materiële. De cruciale vraag is nu of ál de gedichten die ik net noemde *mystieke* gedichten genoemd kunnen worden: of dit ‘transformerend zien’ ook altijd in alle opzichten overeenkomt met het mystieke ‘schouwen’. ‘Ster’ lijkt een mystiek gedicht, maar zijn de andere dat ook? De klassieke mystieke ervaring vooronderstelt bovendien méér dan alleen maar ‘anders zien’. Zij vooronderstelt ook ‘anders voelen’, ‘anders horen’, een ander ik-besef: kortom in het algemeen een op alle fronten loslaten van de gevestigde categorieën van ervaring. Mijn stelling is, dat dit bij Vasalis ook gebeurt. Ik zal dat nu demonsteren aan ‘Afsluitdijk’, ‘De krekels’ en ‘Tijd’.

3 Wegvallen van gevestigde ervaringscategorieën

‘Afsluitdijk’ (PW:20) doorbreekt meerdere ervaringscategorieën die wij in het normale leven kennen. Berger/Luckmann (1967) beschrijven de normale werkelijkheidservaring als ‘the social construction of reality’ in hun gelijknamige boek. In het dagelijks leven nemen wij aan dat de zintuiglijk waarneembare werkelijkheid niet bezield is; wij ervaren de wereld als een plat vlak, ofschoon we weten dat zij rond is; wij ervaren onszelf als het centrum van het leven om ons heen; het leven is ingedeeld in tijd, er is ruimte met zijn opposities boven/beneden, binnen/buiten enzovoorts. Die ‘social construction of reality’ maakt het verkeer tussen mensen mogelijk. Het leven zou erg gecompliceerd worden als je voortdurend zou beseffen dat andere subjecten zich in dezelfde mate als jij het centrum voelen van de omringende wereld; als je zelfs maar in gedachten zou moeten leven buiten de fictieve ordes van tijd en ruimte; als je de ‘geestelijke kant’ zou zien van de materiële, waarneembare objecten. (Berger/Luckmann 1967:19-46).

‘Afsluitdijk’ breekt die ‘social construction of reality’ langzaam en grondig af. Het begint nog tamelijk gewoon, met de beschrijving van een bus die kennelijk over de Afsluitdijk rijdt. De eerste strofe beschrijft wat er *buiten* de bus is: de nacht, de weg, de dijk, de zee, de maan. De tweede strofe beschrijft wat er *binnen* de bus is, vanuit het standpunt van ‘ik’ die twee matrozenekken voor zich heeft. In de derde strofe wordt de tegenstelling binnen/buiten vervaagd of zelfs opgeheven, en tegelijk wordt ook de bodem weggeslagen onder ons idee dat die bus een ‘gewone’ bus is: een empirisch waarneembaar materieel object:

> [...]
> Dan zie ik plots, als waar 't een droom, in 't glas
> ijl en doorzichtig aan de onze vastgeklonken,
> soms duidelijk als wij, dan weer in zee verdronken
> de geest van deze bus; het gras
> snijdt dwars door de matrozen heen.
> Daar zie ik ook mezelf. Alleen
> mijn hoofd deint boven het watervlak,
> beweegt de mond als sprak

het, een verbaasde zeemeermin.
Er is geen einde en geen begin
aan deze tocht, geen toekomst, geen verleden,
alleen dit wonderlijk gespleten lange heden.

Vasalis 1940 (PW):20

Deze bus heeft een geest. ‘Binnen’ legt zich over ‘buiten’ heen, of andersom: ‘Buiten’ dringt in ‘binnen’ binnen. Daarmee vervloeien ook andere dingen, die normalerwijze van geheel verschillende orde zijn: ‘ik’ wordt ‘een verbaasde zeemeermin’ (een wezen tussen mens en dier in) en het lijkt alsof het watervlak gaat spreken. Tenslotte wordt in de laatste drie regels ook de tijd opgeheven. De tocht wordt een eindeloze, eeuwige tocht, waar geen tijd meer bestaat - en vervolgens wordt dit veralgemeend: als deze tocht ‘geen einde en geen begin’ heeft is er ook ‘geen toekomst, geen verleden,/alleen dit wonderlijk gespleten lange heden’. *Gespleten* wijst naar de Afsluitdijk, die de zee splijt, in een *binnenzee* en een *buitenzee,* die door de dijk zowel worden verbonden als gescheiden. Hiervandaan teruglezend zien we dat in de eerste strofe al stond: ‘de dijk is eindeloos’: bij de eerste lezing leek dat een afgesleten beeldspraak, maar terugkoppelend bereidt ‘de dijk is eindeloos’ voor op de eindeloosheids-ervaring waarmee het gedicht eindigt.

Het is een drievoudige opheffing van de ‘normale’ werkelijkheids-ervaring. Deze wordt gepresenteerd als iets wat ‘ik’ *plotseling,* in een verder alledaagse situatie, overkomt. Het is een vorm van kijken door de tralies van de gevangenis van onze normale werkelijkheidsperceptie, van een plotseling gat in het dagbewustzijn. Het gebeuren is enigszins droomachtig (van het soort droom dat Frederik van Eeden de ‘heldere droom’ noemde). Er staat ook ‘als waar 't een droom’. De toestand waarin ‘ik’ achterblijft krijgt de kwalificatie ‘wonderlijk’ mee. De laatste regels klinken *gelukkig*. Het is een gelukkige belevenis, als de bodem even uit de normale werkelijkheidsperceptie valt.

‘De krekels’ (PW:17) en ‘Tijd’ (PW:12) beschrijven eveneens het wegvallen van de normale werkelijkheidservaring. Beide gedichten zijn zo bekend dat ik ze hier niet zal citeren. ‘De krekels’

begint met een beleving van absolute leegheid, die een meervoudige opheffing van het normale realiteitsbesef impliceert. Die beleving wordt afgebroken door het geluid van krekels, die 'ik' smartelijk terugwerpen in het tijdsbesef. In het hallucinerende gedicht 'Tijd' is de band met de 'gewone' werkelijkheid zo grondig ontregeld dat 'ik' zich bijna niet meer kan losmaken van het visoen: 'Hoe moet ik het ooit weer vergeten?'.

Wat er in 'Afsluitdijk', 'De krekels' en 'Tijd' gebeurt is dat de gevestigde categorieën van werkelijkheidsbeleving zijn verdwenen. Tijd, ruimte, zwaartekracht, alledaags ik-besef, het onderscheid geest/materie, de hiërarchische orde tussen de schepselen, ze zijn allemaal losgeraakt. Deze gedichten bevatten nog andere elementen die per traditie tot de mystiek behoren: de ervaring is gelukzalig ('Afsluitdijk', 'Krekels') en/of huiveringwekkend en angstig, 'tremendem' ('Tijd'). Er is een aspect van passiviteit: men wordt plotseling door de ervaring getroffen ('Afsluitdijk'). Het subject is voorgoed door de ervaring veranderd, en de ervaring heeft een *ken*-aspect ('Tijd'). De terugval uit het visoen is smartelijk ('De krekels'). Het visioen is een *leegte*-ervaring en bij het uitdrukken ervan moet gebruik gemaakt worden van negaties ('De krekels'). Die elementen komen ook voor in het werk van erkend-mystieke auteurs. De genieting of eenwording met God is bij Ruusbroec beschreven in termen van leegte en ontkenningen: *'een grondelooes nietweten [...] eeweghe Ledegheit'* (Ruusbroec 1968:279). Alledaags ik-besef, de subject/object-scheiding, en de zintuiglijke werkelijkheid vallen daar weg en die ervaring is gelukzalig (Ruusbroec 1968:284).

Ik wil nu een zorgvuldige omschrijving geven van het begrip mystiek. Dat is nodig, omdat het tot veel misverstanden en kritiek aanleiding zou kunnen geven. Ten eerste kan men tegenwerpen dat het begrip uit een andere *context* komt dan die van de twintigste-eeuwse poëzie. Hadewijch, Ruusbroec, Jacob Boehme, Johannes van het Kruis en Meister Eckhardt waren gebonden aan het christendom en behoren tot een voorgoed voorbije historische periode. Ten tweede is het begrip mystiek vooralsnog *vaag*. Bij Vasalis zijn de doorbraken van het gewone dag-bewustzijn en het plotseling overvallen worden door een 'gezicht' of emotie bijna aan de

orde van het gedicht, maar zijn die gedichten daarmee ‘mystiek’? Het transformerend zien en het losraken van de gevestigde categorieën van werkelijkheidsbeleving zijn wel een noodzakelijke voorwaarde, maar op zichzelf nog geen *voldoende* voorwaarde om van mystiek te kunnen spreken. Een nauwkeurige afbakening van het begrip is nodig. Ik gebruik daarvoor de methode die C.W. van de Watering[2] voorstelde in zijn analyse van Lucebert, en zijn begripsbepaling. Ik stel daarbij tevens de vraag of zijn interpretatiekader extrapoleerbaar is naar andere hedendaagse dichters.

4 Mystiek als interpretatiekader

Van de Watering (1979) demonstreert hoe een aantal moeilijke gedichten van Lucebert coherent wordt als men ze leest als mystieke literatuur. Luceberts ‘Ik ben met de man en de macht’ blijkt bijvoorbeeld vele verrassende overeenkomsten te vertonen met beelden, voorstellingen en zelfs letterlijke woorden en uitdrukkingen van de klassieke mystici. Van de Watering doet vervolgens voorstellen met betrekking tot het gebruik van ‘mystiek als literaire term’. Hij wijst erop dat mystiek zich traditioneel in geschrifte uit. ‘Mystiek’ is eigenlijk bijna altijd: mystieke *literatuur*. Als de definitie zou bestaan uit een inhoudelijke component en een formele component (idealiter: een lexicon van het *taaleigen* van mystici) dan wordt ‘mystiek’ een stijlbegrip, zelfs een literair genre. Bij zijn definitie onderschrijft Van de Watering ten eerste de opvatting die alle gezaghebbende auteurs over mystiek tegenwoordig delen: dat mystiek niet gebonden is aan een bepaalde religie. Ook buiten het christendom, zelfs daar waar geen Godsvoorstellingen zijn, is mystiek. Mystiek schijnt een algemeen-menselijke ervaring te zijn. Ten tweede wil Van de Watering het slordige gebruik van de term ‘mystiek’ buitensluiten, dat wil zeggen het gebruik als ‘journalistiek passe-partout’ voor veelsoortige godsdienstige of occulte verschijnselen. Ik geef hier zijn afbakening van zowel de inhoudelijke als de formele component van mystiek weer. (Cijfers 1 tot en met 9 toegevoegd door mij, M.M.)

a *Inhoudelijke component*
‘De mystieke ervaring is een bewustzijnstoestand of geestelijke staat die zich van andere bewustzijnstoestanden onderscheidt door een aantal kenmerkende eigenschappen, waarvan de belangrijkste is:

1 het ervaren van eenheid, een-wording of vereniging met een object dat door het subject van de ervaring - afhankelijk van diens culturele, religieuze of filosofische context - wordt geïnterpreteerd als: een persoonlijke God, het onpersoonlijk goddelijke, het absolute, het levensbeginsel zelf, het universum, de natuur, het diepste eigen ik of zelf, het onbekende, het andere, het niets.
Andere kenmerkende eigenschappen zijn:
2 de ervaring heeft, naast en ondanks overeenkomsten met gevoels- of gemoedservaringen, een uitgesproken *ken*-aspect: er wordt kennis verworven ván, of inzicht ervaren ín, een vorm van waarheid die van een andere orde heet te zijn dan die verkregen wordt in en door het discursieve denken;
3 de ervaring heeft een aspect of element van passiviteit; men wordt erdoor getroffen, ze overkomt iemand;
4 de toestand gaat gepaard met het ervaren van tijdloosheid, het uit de beleving wegvallen van verleden, heden en toekomst;
5 er is een ik-bewustzijn of ik-besef dat uitgaat boven en buiten het gewone, alledaagse ik;
6 de ervaring als geheel geldt als onuitsprekelijk of onmededeelbaar; ze is althans niet in rationele bewoordingen uit te drukken’.

(Van de Watering 1979:86-87)

Van andere kenmerkende bestanddelen als 7 ‘de licht-ervaring’, 8 ‘het schrikwekkende’ en 9 ‘de depressie-na-de-extase’ aarzelt Van de Watering of hij ze in de inhoudelijke of formele component van de definitie moet opnemen.

b *Formele component*
‘Een te schrijven lexicon van bijzondere uitdrukkingsvormen en uitdrukkingsmiddelen, te weten: woorden, beelden, voorstellingen, stijlfiguren en procedures.’ (Van de Watering 1979:87)

Omdat het lexicon nog een desideratum is, is de werkwijze die gevolgd moet worden vooralsnog deze: (1) aannemelijk maken dat het inhoudelijk gaat om mystiek (met behulp van de eerste component van de definitie) en (2) wijzen op parallelle *clusters* van woorden, beelden en voorstellingen bij andere mystieke auteurs.

Ik zal nu Van de Waterings afbakening van het begrip mystiek benutten als zoekschema voor een gedicht van Vasalis waarvan ik het mystieke karakter vermoed. Ik analyseer het alleen voorzover het mystiek genoemd kan worden. (De cijfers in de tekst na het gedicht verwijzen naar Van de Waterings kenmerken).

Onweer in het moeras

Naast het vlakke gladde meer
blauw en roze als een maansteen
staat het rechte bos van riet,
elke halm een groene speer,
elke speer staat slank alleen
met een dun vernis van licht.
Licht en schaduw bewegen niet.

In de hemel hangen zware
violet gekleurde wolken.
Niets verraadt de gele schare
vogels, die het riet bevolken.

Dan splijt met een verblindend licht
de hemel open en slaat dicht
met een donderende slag...
Als in een donkre smederij

spatten uit het rieten bos
vonkenregens vogels los
een zwerm van duizend vurige vlerken
stuift geel omhoog in 't sombere zwerk en
een ziedend hoog gezang breekt vrij.

Mijn hart werd plotsling wit en heet,
't was of ik zelf werd omgesmeed.
Ik heb het angstig ondergaan
ik kwam er sterk en nieuw vandaan.

Vasalis 1940 (PW):28-29

Het is de laatste strofe die dit vers - dat aanvankelijk een natuurgedicht lijkt - tot een mystiek gedicht maakt. Er zitten twee ommekeren in het gedicht, respectievelijk aan het begin van strofe 3 ‘Dan splijt met een verblindend licht’ en aan het begin van strofe 4 ‘Mijn hart werd plotsling wit en heet’. De eerste ommekeer brengt het contrast tot stand tussen de stilte van het meer en het geweld van het losbarstende onweer. De tweede ommekeer doet de bliksem inslaan in het innerlijk van ‘ik’ zelf. Daar blijkt het 't eigen hart te zijn (wit en heet, als een gloeiend stuk ijzer) dat wordt omgesmeed (het beeld van de smederij werd al geïntroduceerd in strofe 3). ‘Ik’ participeert hier aan de natuur. De normale beleving van de scheiding subject-object (waarbij je een onweer ziet als iets dat zich *buiten* je afspeelt) wordt weggeschoven voor een eenheids-ervaring (1) en (5): ‘ik’ is ten diepste in dit onweer betrokken. Er is een element van passiviteit: ‘Ik heb het angstig *ondergaan*’ (3) en de ervaring gaat gepaard met angst (8); de ervaring transformeert en vernieuwt het subject: ‘ik kwam er sterk en nieuw vandaan’ (2) en het onweer ‘verblindend licht’, ‘duizend vurige vlerken’ en ‘wit’ zijn beelden voor de licht-ervaring. (7)

Verder zijn er verschillende parallellen met het mystieke taaleigen. *Hitte* behoort, met honger, dorst en in mindere mate kou, tot het vaste repertoire van mystieke teksten. In de eerste drie hoofdstukken van Ruusbroecs *Gheestelike Brulocht* komen ze vaak in combinatie voor (Van de Watering 1979:77). Het begin van de ervaring wordt zeer vaak uitgedrukt in kosmische natuurbeelden: wind,

storm, bliksem (Van de Watering 1979:76). Ook hier functioneert de beschrijving van het *onweer* als de inleiding tot de 'eenwording'. 'Een ziedend hoog gezang breekt vrij' lijkt mij een equivalent van het beven en trillen dat bij mystici samengaat ofwel met het verlangen naar de eenwording, ofwel met de extatische vervoering zelf, ofwel met de grote angst die de ervaring met zich meebrengt. Het ziedend hoog gezang heeft hier betrekking op de *vogels,* maar de laatste strofe verandert al het voorgaande in een metafoor voor wat 'ik' zelf ondergaat. De rust van het meer, in strofe 1, is nu evengoed de innerlijke, psychische stilte voor de storm van 'ik' zelf. Daarmee wordt het 'ziedend hoog gezang' van de vogels ook betrokken op 'ik'. Een dergelijke 'ziedende' intensiteit is niet ongewoon bij het begin van de vervoering. Men denke aan Hadewijch: 'ende mijn herte ende mijn aderen ende alle mine lede schudden ende beveden van begerten; ende mi was [...] so verwoedeleke (=hevig, als dolzinnig) ende so vreseleke te moede, dat mi dochte [...] dat ic sterven soude ende al verwoedende sterven' (Hadewijch 1979:24-25). 'Onweer in het moeras' is een mystiek gedicht.

De volgende vraag is, waar die constatering ons brengt. Het 'determineren' van een enkel gedicht draagt op zichzelf nog niet veel bij tot meer kennis van Vasalis' poëzie. 'Onweer' staat in Vasalis' werk echter niet op zichzelf. Het beschrijft een diepe transformatie of innerlijke wedergeboorte en dat is in het algemeen een centraal thema in Vasalis' werk, ook in de niet-mystieke gedichten. Verder valt er nog wel een en ander te zeggen over het type mystiek. Hier en elders bij Vasalis vindt de mystieke ervaring bijvoorbeeld plaats *in de natuur*. Er ontstaat daarmee een relatie tussen het frequent voorkomen van natuurbeelden (storm, bomen, dieren, de zee) en het mystieke karakter van een aantal gedichten. Bovendien zijn de poëticale gedichten van Vasalis ook te lezen als mystieke gedichten, wat wijst op een samenhang tussen mystiek en poëtica. Hiermee raken we de vraag naar de *rol* die mystiek in Vasalis' werk speelt, en de vraag naar het specifieke *karakter* van deze mystiek.

5 Typen mystiek

Wat ik zojuist deed met ‘Onweer in het moeras’ was niet meer dan de toepassing van Van de Waterings zoekschema. Een dergelijke ‘determinering’ van een gedicht heeft iets mechanisch. De bewijsvoering - dat onderkent Van de Watering ook in zijn werk aan Lucebert - is circulair. Je blijft je beroepen op de beelden en uitdrukkingen van ‘erkend mystieke auteurs’: Hadewijch, Ruusbroec, Boehme, Mechtild von Magdeburg, Eckhardt, Johannes van het Kruis, Swedenborg, Angelus Silesius, die idealiter allemaal in het mystieke lexicon zouden moeten worden opgenomen. Een dergelijke werkwijze suggereert dat er maar één mystiek is: a-historisch, niet gebonden aan een bepaalde culturele context, niet gender-specifiek.[3]

Maar *de* mystiek, los van een specifieke verbeeldingswereld, bestaat niet. Van de Watering wijst - refererend aan Friedrich (1967) - al op grote verschillen met betrekking tot de religieuze context, en in verband daarmee op een belangrijke moderne a-theïstische tak van mystiek: de opvatting dat de poëzie zelf mystiek is. Friedrich (1967) betoogde dat de poëzie sinds Baudelaire, Rimbaud en Mallarmé een nieuwe vorm van mystiek is, die echter een fundamenteel ander karakter draagt dan de traditionele mystiek. Hij laat zien hoe Baudelaire, bijvoorbeeld in het gedicht ‘Elévation’, tot in details het schema volgt van platonische en christelijk-mystieke herkomst: de geest reinigt zich (purificatio) en stijgt op in negen trappen (ascensio of elevatio) naar een transcendentie die hem zo verandert dat hij, terugblikkend, door de aardse omhulsels heenziet en het ware wezen van het aardse leven schouwt. Maar bij Baudelaire is die transcendentie *leeg*. Er is geen ‘God’, geen doel meer: de weg is zélf het doel geworden. De hoogste trap van de ascensio is een inhoudsloze idealiteit. ‘Sie ist ein blosser Spannungspol, hyperbolisch angestrebt, aber nicht betreten’ (Friedrich 1967:49). Wat bij de klassieke mystici de vóórfase van de eenwording is, wordt bij de moderne dichters de hoogst bereikbare fase: het brandend verlangen naar... Niets, ‘das Unbestimmbare, der leere Gegensatz zur Öde des Wirklichen’ (ibidem). De spanning is zelf het doel, en die wordt gecreëerd *in het gedicht* en *in de taal*. ‘Der Dichter braucht die Worte wie Tasten’, citeert Frie-

drich de dichter Novalis, ‘er rührt Mächte in ihnen auf von den die Alltagsrede nichts weiss’. De nieuwe mystiek is een poëticale mystiek. Het gedicht is geworden tot ‘instrument ter verkenning van de onbekende essentie van het leven’ (Sötemann 1978:48). De Nederlandse modernist Kouwenaar spreekt van de ‘complete religie van de kunst’ (ibidem:47).

Op de constatering dat een moderne dichter als Lucebert een aantal mystieke gedichten in die nieuw-mystieke traditie schreef, moet volgens Van de Watering nader onderzoek volgen naar ‘de aard van de mystiek bij Lucebert en andere moderne dichters’. Van de Watering benadrukt dat de opvatting poëzie=mystiek ‘een onoverzienbaar groot terrein bestrijkt’, dat nog nauwelijks in kaart is gebracht.

De tweedeling tussen ‘oude’ en ‘nieuwe’ mystiek lijkt mij verhelderend, en het desideratum van een mystiek lexicon lijkt mij nastrevenswaard, maar ik heb er twee kanttekeningen bij. Ten eerste is de indeling in twee ‘blokken’ mystiek nogal dichotomisch en monolitisch. De ‘oude’ mystiek is niet uniform en de ‘nieuwe’ mystiek is dat evenmin. Zelfs tussen Lucebert en Achterberg, die maar een generatie schelen en bij wie de mystiek ‘poëticaal’ is (‘Het is, in 't vers, de figuratie: God,/te vinden met de letters g, o, d,’), bestaan grote verschillen in soort mystieke ervaring en in mystieke taal. Ten tweede zal het mystieke lexicon dat Van de Watering zich voorstelt het particuliere mystieke idioom van de dichters die erin thuishoren slechts gedeeltelijk kunnen dekken. Het is een grootst gemene deler. Het taaleigen van oude mystieken en van moderne dichters van wie het mystieke karakter werd betoogd (Lucebert, Vasalis, Kouwenaar, Dèr Mouw, Gilliams, Van Ostaijen, A. Roland Holst)[4] zal slechts gedeeltelijk *in,* maar ook gedeeltelijk *buiten* dat lexicon vallen. Het idioom, de voorstellingswereld, de aard van de mystiek, de relatie tot de traditionele voorstellingen, moet allereerst voor elke mystieke dichter *apart* worden beschreven. Tijd, culturele context en sekse (in de zin van sociale sekse of ‘gender’) van de dichter zouden in die beschrijvingen betrokken moeten zijn.

Volgens dat uitgangspunt zal ik nu kort het specifieke karakter van Vasalis' mystiek schetsen, en haar (tijdgebonden, sekse-gebon-

den) positie binnen de mystieke traditie traceren. Vasalis bevindt zich ergens tussen de moderne mystiek (mystiek is poëzie) en de 'oude' mystiek in. Vier elementen komen aan de orde:

1 poëticale mystiek
2 het intra-psychische karakter van het transcendente
3 afwijzing van traditionele godsbeelden
4 natuurmystiek

Ad 1. In haar poëticale gedichten onder andere 'Aan het vers' en 'Kennen' (VG) behoort Vasalis al tot wat Friedrich noemt de 'Mystik der leeren Transzendenz'. Daar is het vatten van het transcendente 'modern' gekoppeld, of *identiek* aan de (on)mogelijkheden van de taal. Als voorbeeld het gedicht 'Kennen' dat gelezen kan worden als een filosofisch, kentheoretisch gedicht, maar tegelijk ook als poëticaal gedicht:

Kennen

Ik hoor de wind, omdat hij door de blaadren sleept,
ik zie de blaadren waar het licht op breekt.
Maar welke blaadren hangen er in stilte en 't donker
en welke oren sluimren waar geen stem tot spreekt.
Ik voel de oude wanhoop van het instrument,
dat tot het uiterste gedreven
niets dan zijn eigen grens herkent.

Vasalis 1954 (VG):61

'Kennen' stelt de vraag hoe de realiteit gekend kan worden die buiten het bereik van de zintuigen ligt. Als de empirische, zintuiglijke weg tot kennis is afgesloten, blijft 'ik' ervan overtuigd dat er nog een realiteit bestaat. De vraag is alleen welke ('welke blaadren', 'welke oren'). Die onzichtbare, onhoorbare realiteit is slechts te vatten in het gedicht, dat daarbij echter (in mystieke wanhoop, in uiterst pogen) tegen de eigen grenzen stukloopt.

Voor de overige drie punten past Vasalis nog in de 'oude' mystieke traditie:

Ad 2. De ‘andere dimensie’ is - onder andere - *intra-psychisch*. Dat laat zich vermoeden in gedichten als ‘Het ezeltje’ en ‘Onweer in het moeras’ (PW), maar het blijkt het duidelijkst uit de vele wanhoopsgedichten waar ‘ik’ zich afgesneden voelt van het transcendente in zichzelf: ‘Diep van mijzelf en van mijn zang vervreemd’ (VPh), ‘Daphne’ (VPh), ‘Ik droom steeds vaker in mijn dromen’ (VG) en ‘Nu worden mijn gedachten vreemd’. Ook Boehme en Meister Eckhardt vatten het goddelijke op als aanwezig in de menselijke ziel, bijvoorbeeld in de vorm van de ‘scintilia’ het vonkje.

Ad 3. Vasalis beroept zich niet of nauwelijks op bekende voorstellingen van het metafysische, maar schept haar eigen beelden. In het gedicht ‘Wat moet ik doen met alle overvloed...’ (VPh:29-30) confronteert zij expliciet haar eigen voorstellingen met het katholiek ritueel. Zij ziet een ‘godheid’ die een onpersoonlijke, destructieve en moreel indifferente kracht is:

> [...]
> In angst meen ik een godheid te ontmoeten,
> zonder gelaat, die mij verschroeien moet,
> en zonder handen, die mij vatten, zonder voeten
> die ik kan omklemmen; die, niet slecht noch goed,
> zijn creatuur vernietigt, nu ik hem benader.
> Zo onbarmhartig en zo waar, zo weinig vader.
>
> Vasalis 1947 (VPh):30

Het boosaardig aspect van God is sinds Augustinus' leer van het ‘privatio boni’ met kracht geweerd uit het christelijk godsbeeld. Dat dit vreselijke, schrikwekkende aspect van God weer terugkeert in de mystieke ervaring is ook al aanwezig bij middeleeuwse mystici als Nicolaus von der Flüe (Jung 1959:9) en Hadewijch: ‘Want ic mensche was, ende de Godheit es so vreseleke ende so ongenadeleec etende ende berrende sonder sparen’ (Hadewijch, 1979:39).[5] Tijdgebonden is wel dat die ‘wilde’ religie *expliciet* en *polemisch* tegenover de bestaande gevestigde godsdienst wordt gesteld. Ook A. Roland Holst wijst in zijn werk meermalen de gevestigde geloofswaarheden af als strijdig met de aan hem geopenbaar-

de waarheden. Golgotha is voor hem ‘den vluchtberg van de ziels-bevreesden’ (Kroese 1979:77-80). Die positie hoort bij Vasalis' en Roland Holsts tijd en generatie. Voor de mysticus Lucebert, een generatie later, is de relatie tot de gevestigde godsdienst geheel irrelevant geworden.

Ad 4. Vasalis' mystiek is *natuurmystiek* en daaraan is een intrigerende vraag verbonden naar het gender-specifieke van mystiek. Carol Christ merkt op dat in mystieke literatuur van vrouwen ‘the great power is often experienced in nature’ (Christ 1980:22). Ook Simone de Beauvoir wees erop dat vrouwen vaak sterke transcendentie-ervaringen hebben in de natuur. De moderne vrouwenliteratuur kent daarvan eveneens indrukwekkende voorbeelden (Chopin 1899; Barfoot 1980; Atwood 1972). De Beauvoir legt een verband tussen de uitsluiting van vrouwen uit de cultuur, en haar transcendentie-ervaringen in de natuur. In de natuur kunnen vrouwen *alleen* zijn, zich bevrijd voelen van haar object-status, van rollen, van ‘de blik van de ander’, waardoor het beleven van diepste individualiteit, van eenheid met het Zijn mogelijk wordt. Het is opvallend dat in Vasalis' werk de transcendentie-ervaringen niet gerelateerd zijn aan *woeste,* ongeciviliseerde natuur (behalve ‘Onweer in het moeras’), maar aan *getemde* natuur: een stille straat na zware regen en onweer (‘Duif’); de zee, gescheiden door de Afsluitdijk: platanen langs een brede laan (‘Cannes’); nacht en duisternis, gevoeld in een kamer met open ramen, waar de gordijnen lichamelijk worden, ‘ademen op en neer’ (‘De krekels’), bomen in een park of tuin. Daar waar de natuur de cultuur *raakt* gebeurt ‘het’.

Onderzoek naar het gender-specifieke van mystiek is nog maar net begonnen: ook de rol van lichamelijkheid verdient in dit verband dringend aandacht. Veelbelovend is het werk van Camille Mortagne (1984, 1986, 1988a, 1988b) die godsbeelden in het werk van hedendaagse Franse schrijfsters (Cixous, Duras, Yourcenar en Irigaray) bestudeert en in hun werk een vorm van mystiek blootlegt die steunt op nieuwe, ondualistisch-aardse godsbeelden.

> Het goddelijke heeft bij hen niets met een abstracte, onaanraakbare entiteit te maken. [Het is] gegrond in de eigen,

> lijfelijk ervaren werkelijkheid. Steeds gaan zij uit van het dichtstbijzijnde, het lichaam, de aarde, in Yourcenars woorden: ‘de wereld van bloed en sappen’. Zij kijken [...] met volle aandacht naar het fysische, de nooit doorgronde materie. (Mortagne 1988a:22)

Het goddelijke openbaart zich in natuurverschijnselen, ‘in de verrukkingen van het vlees’. Ik vond een soortgelijke ‘metafysica’ en mystiek in Monique Wittig (Meijer 1983). Irigaray (Mortagne 1988b) onderwerpt de grote westers-patriarchale denksystemen aan een deconstructie en tracht zelf de ‘fysis’ - *la toute vivante* - als het Zijn te denken. Tegenover de niet-geïncarneerde transcendentie stelt Irigaray het ‘transcendental sensible’: dat wat de mens voelbaar overstelpt. Deze nieuwe mystieke traditie zoekt retrospectief haar eigen wortels (Cixous 1979 over Lispector, Yourcenar 1983 over oosterse religie). Het Lispector- en het Woolf-onderzoek wijzen in de richting van een literaire mystiek die bij vrouwelijke auteurs vaak een uitermate aardse vorm krijgt.[6]

Een toekomstig lexicon, en de studie van de literaire mystiek in het algemeen, moet naast concrete vrouwelijke auteurs ook overwegingen van gender-specifiekheid in het werk betrekken. Als de codificatie van ‘woorden, beelden, voorstellingen, stijlfiguren en procedures’ te eenzijdig is gebaseerd op het werk van mannelijke schrijvers, wordt zij snel ongeschikt om het werk van vrouwen te beschrijven. Dat werk gaat buiten de definities vallen en wordt vervolgens niet meer als mystiek herkend. Op het probleem van de uitsluitende codificaties kom ik terug in de hoofdstukken 9 en 10. Hier wijs ik er alleen op dat de nieuwe belangstelling binnen de Neerlandistiek voor poëtica en mystiek (Van de Watering 1979, Sötemann 1985, Van den Akker [1985], Kusters 1986) zich tot nu toe uitsluitend richtte op moderne mannelijke dichters. Ik meen dat er alle reden is om Vasalis in die belangstelling te betrekken.

6 Mystiek in een oeuvre

Een laatste probleem is de plaats van mystieke gedichten in het geheel van een dichterlijk oeuvre. Naar Van de Waterings normen gemeten - een mystiek gedicht moet een meerderheid van de door hem genoemde kenmerken vertonen - schreef Vasalis maar negen mystieke gedichten, in de zin waarin het begrip ‘mystiek’ door Van de Watering is afgebakend: ‘Afsluitdijk’, ‘De krekels’, ‘Onweer in het moeras’ (PW); ‘Cannes’ (VPh); ‘Ster’, ‘Kennen’, ‘Aan het vers’, ‘Duif’ (VG) en ‘Herfst’ (VG:63). Maar deze negen gedichten staan niet los van andere aan mystiek *verwante* gedichten, die in drie typen te onderscheiden zijn:

Ten eerste de groep gedichten waarin sprake is van een *plotseling verlichte, wonderlijke ervaring*. (‘Luchtspiegeling’, ‘Het ezeltje’ (PW), ‘Herfst’ (PW:26); ‘Phoenix I/II’, ‘April’, ‘October’, ‘Avond aan zee’ (VPh); ‘Des nachts, wanneer ik wakker lig’, ‘Soms, als gij zwijgt’, ‘Carillon’, ‘De weiden liggen ongezegd’, ‘Waterkant. Vroeger’, ‘Nacht’, ‘Landschappen’, ‘Zien’, ‘Zachter’ (VG).

Ten tweede de groep *wanhoopsgedichten,* die de onbereikbaarheid van de andere dimensie en het gevoel van gevangenschap in het ‘diesseits’ beschrijven. (‘In de herfst’ (PW:8), ‘Herfst’ (PW:23), ‘Daphne’, ‘Diep van mijzelf en van mijn zang vervreemd’, ‘Misthoorn in de herfst’, ‘Tussen de lage kamer met het grote vuur’ (VPh), ‘Steen’, ‘Aan een boom’, ‘Mijn hart lag uitgespannen’, ‘Nu worden mijn gedachten vreemd’, ‘Ik droom steeds vaker in mijn dromen’ (VG).)

Ten derde de groep *visionaire of mythische gedichten,* die angstaanjagende ‘gezichten’ bevatten van een boven- of onderwereld. (‘Tijd’ (PW), ‘Wat moet ik doen met alle overvloed...’, ‘Ra’ (VPh); ‘Even te lang’, ‘Klein, 's Avonds’, ‘Scheepje varen’, ‘Overgevoelig’, ‘Ontvoering’ (VG), ‘Herfst’ (VG:63).)

Deze groepen gedichten zijn te karakteriseren als benaderende deel-ervaringen. Er is in Vasalis' werk een continuüm, met aan het ene uiterste de mystieke gedichten in strikte zin, op een glijdende schaal de drie groepen gedichten die deel-ervaringen bevatten, en aan het andere uiterste de gedichten die relatief los staan van het ‘mystieke complex’. Zonder dat de drie groepen gedichten (resp. *wonderlijke ervaring, wanhoops-, visionaire*) in strikte zin

‘mystiek’ genoemd kunnen worden werkt het interpretatiekader van de mystiek toch verhelderend door bij het lezen ervan. Ze hebben symbolen, poëtische strategieën en motieven gemeen met de mystieke gedichten. Een idiosyncratisch mystiek taaleigen blijft in het hele werk een rol spelen. Ik vermoed dat ook bij Lucebert en bij andere dichters van wie is betoogd dat ze mystieke gedichten schreven (Dèr Mouw, A. Roland Holst, Achterberg, Nijhoff, Van Ostaijen, Kouwenaar) een dergelijke relatie bestaat tussen de ‘pure’ mystieke gedichten en de rest van het oeuvre.

Voorbeelden van overeenkomsten in motieven en poëtische strategieën in mystieke en niet-mystieke gedichten zijn bij Vasalis natuurlijk het al uitvoerig besproken ‘transformerend zien’, de antithese met ‘plotseling’ en de doorbraken in het gewone dagbewustzijn van andere bewustzijnsniveaus. Die fenomenen hebben mij hierboven al tot de hypothese geleid dat Vasalis verwantschap met de mystiek zou kunnen hebben. Het frequente gebruik van oxymorons en paradoxen (De Coninck 1983) behoort tot het mystieke taaleigen. Als verdere illustratie wijs ik op de motieven storm/onweer, gezang/muziek en boom in Vasalis' werk. Storm/onweer is in ‘Onweer in het moeras’, evenals in ‘Duif’ de topos die de mystieke ervaring aankondigt of begeleidt. Maar ook in de niet strikt mystieke gedichten ‘Klein, 's Avonds’ (‘In het hart van de storm zit ik stil’) en ‘Ik droom steeds vaker in mijn dromen’ is de storm het geladen symbool van voorbode van een grote innerlijke transformatie.

Zang/muziek is bij Vasalis bijna altijd een symbool van het Ene, in tegenstelling tot het Vele. In de strikt-mystieke gedichten komt het maar één keer voor, namelijk in ‘Onweer in het moeras’: ‘een ziedend hoog gezang breekt vrij’. In ‘Des nachts, wanneer ik wakker lig’ is het plotseling zingen van de vogels, dat ‘samenstroomt’ de inleiding tot de verlichte ervaring. In ‘Carillon’ is de tinkelende muziek van wind door bevroren takjes het symbool van verzoening en geluk, tegenover ‘de zon, de dooi, de lompe, stomme pijn’. In ‘Mijn hart lag uitgespannen’ is het zingen van de vogel ‘diep in de keel der ochtendstond’ het onbereikbare Ene, en in ‘Fanfarecorps’ is de muziek zelfs centraal als de bevrijdende kracht.

Op de *boom* als symbool van het Ene bij Vasalis is ook wel door anderen gewezen, zij het niet in relatie tot de mystiek (Van Assche

1979 in: Kroon, 1983:216). Kortom: er lopen vele verbindingsdraden tussen de mystieke, de aan mystiek verwante en de niet-mystieke gedichten. Sommige beelden en uitdrukkingen behouden ook in andere context hun mystieke connotaties. Daarmee is het belang van de (strenge) 'determinering' van mystieke gedichten eigenlijk alleen maar onderstreept: er moeten een aantal 'pure' mystieke gedichten in het oeuvre zijn om het aannemen van mystieke connotaties in de interpretatie van andere gedichten te rechtvaardigen.

7 Besluit

Van de Waterings schets en voorstel voor het gebruik van het interpretatiekader van de mystiek heeft hiermee ook zijn nut bewezen voor de interpretatie van de poëzie van Vasalis. Het is wat merkwaardig, dat Van de Watering niet erg gelukkig lijkt met zijn eigen ontdekking: 'Ik zou de term "mystiek" dan ook graag vermeden hebben en volstaan hebben met iets als "extatische bewustzijnstoestand"', schrijft hij (Van de Watering 1979:76). Toch kan hij er niet omheen dat Lucebert een mysticus is, zij het van het nader te onderzoeken moderne soort. Ik begrijp de weerstand niet. Ik ben wél ingenomen met de ontdekking dat moderne dichters/essen mystici/ae kunnen zijn, om verschillende redenen. Ten eerste omdat dit interpretatiekader interpretaties toestaat, die - in het geval van Vasalis - recht doen aan het gepassioneerde, wonderlijke, ongenaturaliseerde in Vasalis' gedichten. Dit kader verhoedt een vervlakkend lezen. Het verhindert interpretaties die het gedicht terug laten zakken in normaliteit, in de 'social construction of reality' - wat in de Vasalis-kritiek zo vaak is gebeurd. Het opent de ogen voor een *poëtische* realiteitsconstructie, een 'finite province of meaning' van een andere orde dan de sociale realiteitsconstructie. (Berger/Luckmann 1967:25). Mystieke ervaringen zijn indrukwekkend, ondagelijks, wonderbaarlijk. Het interpretatiekader helpt om Vasalis' gedichten te lezen als net zo ondagelijks en wonderbaarlijk, om daarmee méér en bevredigender betekenissen toe te kennen dan zonder dat kader mogelijk is. Zie bijvoorbeeld hoe het onderkoelde, verstilde gedicht 'Duif' wordt opgeladen met betekenissen wanneer het als mystiek gedicht wordt gelezen. Ten

tweede wordt lezen van de poëzie delen in de merkwaardige ‘wilde religie’ die de mystiek is: een omgang met het transcendente, in Vasalis' geval met de heiligheid van het aardse, waarvoor de poëzie, de kunst en de droom misschien nog de enige bewaarplaatsen zijn. Poëzie lezen betekent daarmee voor een moment verlost zijn van het materialistisch monisme en de spirituele visieloosheid waarbinnen wij, collectief gezien, leven (Dessaur 1982).

Misschien valt de weerstand bij nader inzien toch te begrijpen. Uiteindelijk spelen in de interpretatie persoonlijke ethische en esthetische waarden een grote rol. Het interpretatiekader van de mystiek levert betekenistoekenningen op die ik *mooi* vind, die stroken met een visie die ik op de wereld heb, en waarover Van de Watering kennelijk agnostische twijfels heeft. Dat is een kwestie van persoonlijke voorkeur, smaak, geloof, levenservaring, kortom van waarden, die ook de literatuurwetenschap zo ten onrechte uit haar theorieën en interpretaties heeft buitengesloten. Maar misschien zijn wij het hier dan wél over eens: dat elk interpretatiekader uiteindelijk slechts een hulpmiddel van betekenisproduktie is: het houten been waarop wij het gedicht even laten lopen. Dat geen interpretatiekader ooit méér autoriteit kan bezitten dan het gedicht. En dat, om met Kees Fens (1985) te spreken, ‘elk goed gedicht zich weer sluit boven de interpretatie ervan’.

Eindnoten:

De titels van Vasalis' bundels zijn afgekort:
PW: *Parken en woestijnen,* eerste druk 1940, gebruikte editie Amsterdam (Van Oorschot) 1983;
VPh: *De vogel Phoenix,* eerste druk 1947, gebruikte editie Amsterdam (Van Oorschot) 1961;
VG: *Vergezichten en gezichten* eerste druk 1954, gebruikte editie Amsterdam (Van Oorschot) 1984.

1 Evenzeer dringt de herinnering zich op aan een veel oudere traditie. In de prechristelijke wereldvisie van de indo-europese agrarische samenleving werden de natuur en het lichamelijke als magisch en heilig ervaren. Die aards-sacrale symboliek vond een schitterende poëtische uitdrukking in de vroege middeleeuwse vrouwenlyriek (Lemaire 1987b). De beleving van het goddelijke in de concrete, aardse en zinnelijke ervaring is opnieuw te vinden bij - onder andere - Duras, Cixous, Yourcenar, Wittig en Lispector. Luce Irigaray is een van de belangrijkste filosofen van deze nieuwe mystieke, anti-dualistische vrouwentraditie.

2 Zie Van de Watering 1979:79-95. ‘Intermezzo: literatuur en mystiek. Een schets en een voorstel’.

3 In plaats van het Engelse woord ‘gender’ moet het Nederlands zich bedienen van de ongelukkige term ‘sociale sekse’. In het Engels kan door de termen *sex* en *gender* onderscheid worden gemaakt tussen biologische en sociale sekse. Met sociale sekse wordt bedoeld het cultureel en maatschappelijk geproduceerde sekse-verschil. Sociale sekse wordt in patriarchale culturen als de onze meestal gepresenteerd als natuurnoodzakelijk samengaand met de corresponderende biologische sekse (een vrouw is nu eenmaal passiever, zwakker etc.), maar uiteraard is *gender* variabel. Biologische mannen en vrouwen kunnen zich geheel of gedeeltelijk het gedrag, de taal en de psychologie van het andere ‘gender’ aanmeten. Sociale sekse wordt gestructureerd en aan vrouwen en mannen opgelegd in het maatschappelijk proces van disciplinering en beheersing (Rubin 1980).
De differentiëring in sociale seksen heeft volgens sommige, veelal feministische, theoretici ook implicaties voor de literaire cultuur (Showalter, 1981). Zij pleiten voor het beschrijven van ‘de’ cultuuur als een aantal relatief autonome deelculturen. Daarover hierna hoofdstuk 9, 10 en 11.

De universele, sekse-neutrale cultuur waarin ieder mag meedoen als hij/zij maar voldoet aan zekere normen is, in hun en mijn visie, een ideologische fictie.

4 Zie voor *Lucebert* Van de Watering (1979); voor *Kouwenaar* Sötemann (1978), Sötemann (1985) en Kusters (1986); Voor *Dèr Mouw/Adwaita* Fresco (red) (1984): daarin vooral Menno ter Braak, 'Dat ben jij' (1925) p. 22-39 en verder de inleiding van M. Fresco en de essays van Victor van Vriesland en Mans van den Bergh; voor *Paul van Ostaijen* Offermans (1983) en Reynaert (1978); voor *A. Roland Holst* Ruitenberg-de Wit (1957/58), Ruitenberg-de Wit (1971/72) en De Wit (1947); voor *Maurice Gilliams* De Jong (1983); voor M. Vasalis dit hoofdstuk.

5 Ook bij een moderne mystica als Lispector. Voor haar romanfiguur G.H. is 'het leven het meest bovennatuurlijke dat er bestaat. [...] Het vormloze, lelijke, zwijgende, onverbiddelijke, smakeloze in het bestaan is wat Lispector bij monde van G.H. het Goddelijke noemt. Ze wil het Goddelijke zien in het witte kleurloze bloed dat uit de kakkerlak stroomt, maar ook in het meest onbekende deel van haarzelf. [...] God is een afgrond en door in deze afgrond te kijken ziet ze ook de afgrond in haarzelf. Dit brengt vreugde teweeg bij G.H., ongekende vreugde.' (Schyns 1988:86-87)

6 Vaak bij vrouwelijke auteurs, maar niet uitsluitend bij haar. Ook M. Nijhoff is een 'diesseitige' gelovige en hij spreekt over poëzie als 'een laatste vorm van religie, in de oude zin van het woord, een werkelijkheids-religie, een zintuigelijke vlees-wording van het Geziene' (Van den Akker [1985]:114 en 269-279).
Cultuurverschillen tussen mannen en vrouwen zijn niet absoluut (essentialisme is mij vreemd) maar relatief, variabel en sociaal bepaald, zoals het begrip *gender* impliceert. Die relativiteit maakt zulke cultuurverschillen niet minder belangrijk of minder reëel. Evenmin hoeft ernaar gestreefd te worden zulke verschillen 'emancipatorisch' weg te werken, integendeel. Ongelijkheid moet weggewerkt worden, verschillen dienen te worden geaccepteerd. Feministen gebruiken culturele verschillen als startpunt voor cultuurkritiek. Vrouwen, draagsters van de negatieve projectie op de fysis, kunnen zich, al dan niet bewust *polemisch met die projectie vereenzelvigen*. Zo nemen zij het op zich om het in hen geminachte vleselijke terug te brengen in een eenzijdig op rationaliteit en abstract denken gerichte 'mannelijke' cultuur.

Hoofdstuk 2
De paradox van de interpretatie

Twee vragen die zich bij poëzie-interpretatie aandienen:

1. *is de tekst of de lezer verantwoordelijk voor 'het poëtische' en voor de betekenis?*
2. *kan de rationele, systematisch-verklarende interpretatie wel iets zinnigs zeggen over poëzie?*

Ad 1. Aansluitend bij de nieuwe belangstelling in de literatuurwetenschap voor de lezer, kies ik voor een actieve lezersrol. Culler (1975/1981) is representatief voor de paradigma-wisseling. Zijn lezer is de verzamelplaats van literaire leesconventies. Ik vul aan: ook de verzamelplaats van maatschappelijke (voor)oordelen. De lezer maakt dus betekenis op grond van 1. leesconventies (Cullers 'literary competence') en 2. positionele-(sub)culturele en politieke-factoren. Daarop volgt een pleidooi voor een nieuwe, zelfreflexieve, vorm van interpretatie. Betekenis wordt een proces in de lezer, *in plaats van de rituele reductieve uitspraak over wat het gedicht betekent. Dit brengt ons bij vraag 2.*

Ad 2. Poëzie ontleent haar 'ontregelende' kracht aan een projectie van lezers. Het gedicht kan 'ontvoeren', omdat dat vermogen volgens een (zinvolle) culturele afspraak aan het gedicht is verleend. Interpretatie wordt daardoor echter paradoxaal: het gedicht boeit ons vanwege zijn 'vreemdheid', terwijl de interpretatie die vreemdheid weer vakkundig verwijdert.

Ik maak bezwaar tegen de klassieke systematiek van de poëzie-interpretatie. Ook de metaforen van de interpreet (aan het licht brengen, onthullen, ontrafelen) laten zien dat de interpretatie het gedicht wil terugslepen in de wereld van uitleg en rationeel begrip, waaruit het gedicht ons juist wil losweken. Geïnspireerd door Sontag, Barthes, Cixous en Mortagne stel ik een omkering voor: de interpretatie moet het gedicht niet terughalen naar de rationele wereld, maar moet de lezer daarentegen helpen de zintuiglijkheid, beeldendheid en 'vreemdheid' van het gedicht te ondergaan. Deze 'erotiek van het lezen' leidt tot lustvolle tegen-interpretaties.

> [...] we are attracted to literature because it is obviously something other than ordinary communication; its formal and fictional qualities bespeak a strangeness, a power, an organization, a permanence which is foreign to ordinary speech. Yet the urge to assimilate that power and permanence or to let that formal organization work upon us requires us to make literature into a communication, to reduce its strangeness, and to draw upon supplementary conventions which enable it, as we say, to speak to us. The difference which seemed the source of value becomes a distance to be bridged by the activity of reading and interpretation. (Culler, *Structuralist Poetics* 1975:134)

1 Inleiding

Het vorige hoofdstuk bood een ‘klassieke’ interpretatie. Het doel ervan was zin te zien in Vasalis' werk. Meta-vragen *over* interpretatie kwamen niet aan de orde. Ik verrichtte het uitlegkundige handwerk, volgens de regelen der kunst die Neerlandici traditioneel in acht nemen. De poëzie-interpretatie is echter niet zo onproblematisch als zij zojuist leek. Daarom is dit hoofdstuk gewijd aan enkele meta-vragen. Ik ga op twee theoretische problemen in.

Het eerste probleem is dat van de discrepantie tussen poëzie en interpretatie. Tussen de taal van gedichten en de taal van poëzie-interpretaties ligt een kloof. Gedichten zijn gemaakt van taal die onder spanning is gezet. De taal is er verhit, geladen, geïntensiveerd. Vele gedichten - die van Vasalis illustreerden dat - bewegen zich uit de taal- en denkstructuren van gewone omgangstaal en dagbewustzijn.[1] Vele gedichten zijn concreet, beeldend, fysiek en vol van de ritmiek en de musicaliteit van de taal. Er is in gedichten een overmaat aan orde en organisatie, maar dat is niet de orde van rationaliteit, logica, en collectieve vanzelfsprekendheden. De afstand tussen de dichttaal en de taal van de dagelijkse omgang is maximaal. Daarentegen behoort de taal van de interpretatie tot een geheel andere wereld. Als academische omgangstaal is zij meer discursief en abstract. Zij verklaart, legt uit, zet systematisch uiteen. Zij streeft naar orde en, in veel gevallen, naar een duidelijke methode, zowel van het interpreterend lezen als van de verslagleg-

ging daarvan. Zij 'vertaalt' het gedicht: zij vervangt het vreemde, verontrustende, hermetische taalbouwsel van het gedicht door een toegankelijke, geruststellende interpretatie.

Die discrepantie leidt tot de vraag of methode en taal van de interpretatie, via welke wij gedichten tot ons nemen, wel adequaat zijn. Brengen interpretaties ons inderdaad tot het gedicht, of voeren ze er juist van weg?

Dit probleem is inherent aan een gangbare poëzie-opvatting. In die opvatting is poëzie een intense en waardevolle vorm van literaire communicatie, die ons cognitief, emotioneel en talig 'de-automatiseert'. Zij laat ons 'hogere' dan wel in algemene zin 'geestverruimende' ervaringen ondergaan.[2] Het tweede probleem is de tekst-of-lezer kwestie. Is het de tekst of de lezer die verantwoordelijk is voor de betekenis die wij in het gedicht zien? In bovenstaande formuleringen ('de taal [in gedichten] is verhit, geladen, geïntensiveerd'; 'gedichten bewegen zich uit de taal- en denkstructuren van gewone omgangstaal en dagbewustzijn') lijkt het alsof het poëtische een kwaliteit is, die samenvalt met de teksteigenschappen van het gedicht. Maar zit het poëtische wel in het gedicht? Is er niet evenveel voor te zeggen dat het poëtische een kwaliteit is van de leeshouding van de lezer/es, die het gedicht benadert met een grote mate van aandacht, met een verwachting van 'poëzie', en met een gereedschapskist aan leesvaardigheden en leesconventies die het gedicht tot gedicht maken? Vanuit de lezer/es geformuleerd luidt de bovenstaande overtuiging: in het lezen van gedichten *zetten* lezers - met nader te bepalen middelen - de taal onder spanning. Zij verhitten, laden, intensiveren het taalbouwsel. Zij zien beelden en horen muziek. Zij bewegen zich, in het lezen, uit de taal- en denkstructuren van het dagelijks bewustzijn. Het zijn in deze optiek niet zozeer de gedichten die ons raken: wij raken onszelf, via datgene wat wij in dat taalbouwsel projecteren. Het tweede probleem is het snelst op te lossen, omdat het tekst/lezer-dilemma al geruime tijd voorwerp van wetenschappelijke discussie is (Tompkins 1980, Suleiman 1980). Ik kies, voor de rest van dit boek, voor een actieve rol van de lezer in het maken van betekenis. De lezer volgt niet passief wat er 'in de tekst staat', maar maakt zelf actief betekenis. De tekst reikt een uitgestrekt betekenispotentieel aan, de lezer gebruikt dat potentieel om een

interpretatieprodukt te scheppen dat in het geheel niet samen hoeft te vallen met wat de dichter intendeerde. ‘Wat de dichter bedoelde’ zal nergens in dit boek aan de orde zijn. Het gaat hier alleen om wat lezers/essen doen, en op grond waarvan zij dat doen.[3] De betekenis die de lezer/es tot stand brengt wordt bepaald

1. door de interpretatieve procedures of leesconventies die zij hanteert; 2. door positionele-(sub)culturele en politieke-factoren. Wat de leesconventies betreft beschouw ik de opvattingen van Culler (1975), hieronder weergegeven, als representatief. Met een aantal kritische kanttekeningen en aanvullingen, die de positionele factoren betreffen, sluit ik me bij die opvattingen aan.

2 Het poëtische als leeshouding

Beschrijvingen en classificaties van de poëtische teksteigenschappen vormen een gigantisch en eerbiedwaardig bouwwerk. Een bouwwerk dat onophoudelijk verbouwd werd: de wezenlijk geachte teksteigenschappen veranderden voortdurend. De geschiedenis ervan zou de klassieke stijlfiguren en versleer omvatten, de formalistische *ostranenie,* Jakobsons equivalenties, Mukarovsky's *foregrounding,* Cohens contradicties, Empsons ambiguïteit, Brooks' paradox en de poëtische ‘ongrammaticaliteiten’ van de T.G.-linguïsten, om maar een willekeurige greep te doen.[4] De vooronderstelling, dat het poëtische - min of meer - onafhankelijk van de lezer in het gedicht zit, bleef al die tijd voortbestaan. In *Structuralist Poetics* (1975) vertegenwoordigt Culler de moderne paradigmawisseling die dit hele bouwwerk sloopt. De ‘poëtische’ teksteigenschappen, of dat nu equivalenties, paradoxen, ambiguïteit, of ongrammaticaliteiten zijn, zitten in elke tekst. Het aantal tekstelementen dat je poëtische betekenissen kunt geven is oneindig. Culler c.s. draaien alles om. Het zijn niet de teksteigenschappen die het poëtisch effect veroorzaken, maar de lezers, die eerst poëtisch effect ervaren en dat achteraf verklaren met een beroep op de - altijd vindbare - equivalenties, ongrammaticaliteiten en wat dies meer zij. Voor die ‘rationalisaties’ hanteren lezers een serie *regels van literaire betekenisgeving*. Lezers bezitten bovenop hun ‘linguistic competence’ een ‘literary competence’: een aangeleerde en vervolgens geïnternaliseerde literaire ‘grammatica’ die hen in staat

stelt in elke tekst poëzie te lezen (Culler 1975:163; Fish 1980:322-337).

Het is vooral de typografische presentatie van een tekst als gedicht die de poëtische leeshouding activeert. Daarmee worden de - altijd latent aanwezige - formele patronen opgemerkt en geladen met betekenis. Het belang en het betekenisdragend karakter van formele patronen is zelf een conventionele verwachting, tegelijk resultaat en oorzaak van de grote aandacht die karakteristiek is voor het *lezen* van poëzie. De poëtische taal is, aldus Genette (1969), geen bijzondere *vorm* die bepaald wordt door specifieke eigenschappen. Het is eerder een toestand,

> a *state,* a degree of presence and intensity to which, as it were, any sequence can be brought, if only there is created around it that *margin of silence* which isolates it in the middle of ordinary speech. (Genette, 1969:150)

Om een tekst te kunnen concretiseren tot gedicht moet de lezer/es volgens Culler beschikken over ‘an implicit understanding of the operations of literary discourse, which tells one what to look for.’ (114) Wie alleen de taal kent, en alleen beschikt over de ‘linguistic competence’ kan bijna geen touw aan een literaire tekst vastknopen. Een aanvullende ‘literary competence’, een door oefening en ervaring verworven kennis van poëtische leesconventies, is nodig. Culler geeft als voorbeeld een interpretatie van William Blake's gedicht *Sunflower* dat tot een zinvol geheel wordt gemaakt door het gebruik van de volgende conventies:

1. De regel van de ‘significance’, dat wil zeggen de aanname dat een gedicht een betekenisvolle, algemene houding uitdrukt ten aanzien van het mensenleven. Blake's zonnebloem wordt dan opgevat als een embleem, bijvoorbeeld voor ‘de menselijke aspiratie’. Om de embleem-betekenis te ondersteunen, deel je elders in het gedicht figuurlijke betekenissen uit. In mijn interpretatie van Vasalis' ‘Ster’ vatte ik de ster op als embleem voor de voorgeboortelijke volmaaktheid. Het ‘zien’ kreeg een lading aan de mystiek ontleende betekenis bovenop de eerste betekenis ‘met de ogen waarnemen’. In ‘Afsluitdijk’ zag ik in de geciteerde regels veel meer dan een visuele beschrijving van de spiegeling in de ruit van

een bus.

2. De conventie van de metaforische samenhang. Je produceert symmetrieën tussen vorm en inhoud en wijst op equivalenties en meerzinnigheid. Zo is in ‘Afsluitdijk’ verband te leggen tussen ‘zeemeermin’, ‘watervlak’, ‘verdronken’ en ‘deint’. Ik wees op een tegenstelling tussen binnen en buiten, en gaf de ‘eindeloos’heid van de dijk een vooruitwijzende, metaforische waarde voor de betekenisvolle ‘eindeloosheidservaring’ waarmee ik het gedicht - volgens conventie 1 - liet eindigen.

3. De conventie het gedicht te lezen tegen de achtergrond van de poëtische traditie. Daardoor worden - in ‘Sunflower’ - ‘zonsondergang’ en ‘dood’ met elkaar in verband gebracht. Zo las ik Vasalis tegen de achtergrond van de mystieke traditie. Van de Watering deed hetzelfde met Lucebert.

4. De conventie van de thematische eenheid. Die doet zich zowel gelden in de algemene behoefte een oeuvre als coherent te lezen - zie mijn poging Vasalis te ‘synthetiseren’ - als in de behoefte elk afzonderlijk gedicht te zien als eenheid, waarin alles met alles samenhangt, de tegenstellingen zijn verzoend en elk deel maximale betekenis heeft voor het geheel.

Zeer sterk is ook de conventie gedichten als poëticale gedichten te lezen: dat deed ik met Vasalis' ‘Kennen’. Zulke conventies, zegt Culler, ‘*make* sense’. Het inzetten van die regels maakt het gedicht leesbaar.

In navolging van Roland Barthes trekt Culler hieruit nu een verregaande conclusie met betrekking tot het object van de literatuurstudie. De taak van de literatuurstudie is niet langer het interpreteren van individuele teksten. De activiteit van de interpretatie schuift naar het tweede plan. De nieuwe taak is de studie van die leesprocedures, de explicitering van het systeem dat literaire effecten mogelijk maakt, ofwel: ‘the task is [...] to construct a theory of literary discourse which would account for the possibilities of interpretation, the “empty meanings” which support a variety of full meanings but which do not permit the work to be given just any meaning.’(119)

Het voordeel van het innemen van deze meta-positie ten opzichte van de interpretatie-activiteit lijkt overtuigend. Het expliciteren

van wat je doet in het construeren van betekenissen in als poëzie gelezen teksten leidt tot zelfreflectie, en tot een bewustheid van het institutionele karakter van literatuur. Teksten die weigeren overeen te komen met onze verwachtingen leiden tot een 'questioning of the self and of ordinary social modes of understanding'(129). Zij confronteren ons met 'the restricted nature of the conventions actually in force in a culture.'(123)

Het voorstel om niet langer interpretaties voort te brengen maar om de 'literary competence' zelf te gaan bestuderen maakt al het reeds verrichte interpretatie-werk niet overbodig. Bestaande interpretaties worden nu het studiemateriaal, waarmee achterhaald kan worden welke regels de literary competence bevat. Vooral de critici die geprobeerd hebben expliciet te zijn over de eigen betekenisproducerende operaties - van welke interpretatieve school dan ook - leveren, in dit nieuwe perspectief, een bijdrage tot deze theorie van de literaire competence. Het project heeft uiteraard verstrekkende gevolgen voor alle gebieden van de literatuurstudie. Niet alleen zijn literaire teksten niet langer herleidbaar tot hun eigenschappen. Genres, bijvoorbeeld, worden van objectief beschrijfbare variëteiten tot '*sets of expectations* which allow sentences of a language to become signs of different kinds in a second-order literary system.' (129). Literatuurgeschiedenis wordt tot een geschiedenis van veranderende leesconventies: 'A comparison of old and new readings will shed light on the change in the institution of literature.' (123).

Cullers lezersbegrip moet duidelijk onderscheiden worden van de lezersbegrippen van andere vertegenwoordigers van de 'paradigma-wisseling'. Culler ziet de lezer niet als representant van een 'interpretive community' in een veelheid van 'interpretive communities' zoals Fish (1980). Evenmin is de lezer voor hem de individuele persoon, die zijn/haar idiosyncratische 'identity-theme' op de tekst projecteert (Holland 1975a en 1975b). Ook houdt hij zich niet bezig met de manier waarop de lezer chronologisch de 'open plekken' in de tekst invult, en zich in zijn constructies telkens door de tekst laat corrigeren, zoals Iser (1976). Culler vat het begrip 'lezer', als plaats van het poëtische, op als de instantie waar collectieve leesconventies worden aangeleerd, worden opgebouwd tot 'literary competence' en worden toegepast.

Hierboven zei ik dat de betekenis die de lezer/es tot stand brengt wordt bepaald door 1. de aangeleerde literaire leesconventies en 2. positionele-(sub)culturele en politieke-factoren. De literaire conventies in de lezersfunctie zijn voldoende verduidelijkt. De positionele en politieke factoren moeten daar nu aan toegevoegd worden.

3 Poëzie en politiek

Om te kunnen werken met deze lezer als gebruiker van collectieve literaire leesconventies vind ik nog enige aanvulling op dit lezersbegrip noodzakelijk. Eerst moet iets worden gezegd over de politieke kant van de poëzie. Daarna kan de 'literary competence' een wat minder neutrale inhoud krijgen. Cullers gebruik van de term poëzie als institutie, of 'the institution of literature' is bijzonder gelukkig, omdat die term de aandacht niet alleen richt op de conventies die aan interpretaties ten grondslag liggen, maar ook op het machtsdomein dat de institutie vertegenwoordigt. Die tweede connotatie van het begrip 'institutie' geeft Culler onvoldoende gewicht. Toch zou poëzie gezien kunnen worden als een institutie, zoals de kerk, de staat, het onderwijs dat zijn. Instituties zijn machtsdomeinen, waarbinnen geschreven en ongeschreven regels gelden, en die hun gevestigden en buitenstaanders kennen. In dit geval: erkende, gecanoniseerde dichters en niet erkende; gezaghebbende interpretaties en niet-gezaghebbende.

Culler wekt de indruk dat de 'literairheidsbeslissing' alleen wordt geactiveerd door de wijze waarop een tekst op papier staat. De typografische presentatie zou een neutrale, technische kwestie zijn. Zij roept - bij wijze van conventionele afspraak - de 'significance'-regel op: dit is een poëtische tekst; dit bevat een betekenisvolle, algemene uitspraak over de relatie mens en wereld. Maar behalve door typografische signalen wordt de literairheidsbeslissing bij lezers ook opgeroepen door veel minder neutrale contextgegevens. Bijvoorbeeld: de status van de presentatie. Het maakt groot verschil of een gedicht voorkomt in een bundel zondagsdichters, dan wel op een hand-out van Poetry International; of een tekst als graffiti op een stadsmuur staat, dan wel in een bundel van een gerenommeerde literaire uitgeverij. Verder spelen informatie over

de leeftijd, de kleur, de sekse, de homo- of heteroseksualiteit, de politieke overtuigingen van de dichter/es een belangrijke rol in het op gang brengen van de poëtische leesconventies, die alleen al door hun selectieve gebruik allerminst neutraal zijn. In de inleiding schreef ik dat de moderne Nederlandse dichteressen weinig geanalyseerd zijn. Dat is niet toevallig. Evenmin is het toevallig dat ik Vasalis zo serieus interpreteer, terwijl veel andere recensies en artikelen over haar elkaar herhalen. Ten onrechte, mijns inziens, blijft het beeld circuleren van Vasalis als de toegankelijke dichteres van een handjevol overbekende gedichten.[5] Hoezeer de receptie van literaire teksten wordt gestuurd door verwachtingen geactiveerd door de sekse van de dichter/es is aangetoond door Showalter (1972 en 1977), Ellmann (1968), Russ (1984), D. Spender (1985:191-218) en L. Spender (1983). In de hoofdstukken 4 (Min), 6 (het tijdschrift *Merlyn*) en 11 (De Waard) ga ik in op de wijze waarop de factor sekse de receptie van het werk van vrouwelijke dichters bepaalt. In hoofdstuk 7 ga ik in op de factor kleur (ik vermijd opzettelijk de term 'ras').

Sociale en literaire regels zijn volledig met elkaar verknoopt. De combinatie van literaire en sociale regels verbindt de poëzie met andere maatschappelijke instituties. In mijn visie moet de volle betekenis van de *poëzie als institutie* in het lezersbegrip doorgevoerd worden.

Het belang van de studie van de werking van sociaal-literaire regels van poëtische aanvaardbaarheid kan moeilijk overschat worden. Deze regels bepalen niet alleen de lezing, de literaire kritiek en de letterkundige interpretatie: zij bepalen uiteindelijk ook de genre-indelingen, de wijze waarop poëtische scholen en stromingen worden waargenomen, de literatuurgeschiedenis, en de canon, zoals ik zal betogen in de hoofdstukken 9 en 10.

Dit impliceert tegelijk een kritiek op Cullers gebruik van de parallel tussen de linguïstische competence en de literaire competence. Culler stelt - in 1975 - de literaire competence voor als sociaal, politiek en ideologisch 'neutraal', en hij neemt dan ook het vroeg-Chomskyaanse model van de neutrale, technische linguïstische competence over. Chomsky's concept van de linguïstische competence is echter zwaar bekritiseerd (Kress/Hodge 1981; Halliday 1978; Harris 1980) en inmiddels geheel veranderd.
Taalgebruik

wordt niet alleen gestuurd door de set van linguïstische regels, maar ook door een set van communicatieve regels. De linguïstische competence is zelf weer ingebed in een communicatieve competence, waardoor we niet alleen grammaticaal correcte zinnen kunnen produceren, maar die zinnen ook kunnen afstemmen op de communicatie-situatie. Onze taaluitingen zijn handelingen (Austin 1962: Speech-*acts*) die onze visie, onze houding-in-de-wereld, onze positie en onze belangen aanwezig stellen (Pratt 1981). De neutrale linguïstische competence is derhalve niet te scheiden van de communicatieve competence: individuele verschillen en verschillen in sekse, klasse, kleur en leeftijd zijn onmiddellijk ook talig. Op dezelfde manier hanteren lezers al interpreterend niet alleen een aangeleerde set van literaire conventies, maar ook de sociale regels en oordelen die deel uitmaken van hun socialisatie, positie en wereldvisie. Een interpretatie drukt niet alleen beheersing van literaire conventies van betekenisgeving uit, maar ook die wereldvisie, die positie en die belangen.[6]

Met de zo gevonden uitgangspunten is het tekst-lezer-probleem - althans voorlopig - opgelost. In de interpretaties die in dit boek volgen zal ik uitgaan van de lezer als zetel van leesconventies en sociaal-literaire regels, die in hoge mate de poëtische betekenis maakt. De politieke dimensie van de interpretatie zal eveneens een rode draad blijven. Inmiddels heeft Culler wel gezorgd voor een extra probleem. Zoals gezegd in paragraaf 2 stelt hij voor om niet langer interpretaties voort te brengen, maar om de regels van de literary competence te gaan bestuderen. Is poëzie-interpretatie daarmee overbodig geworden? Nee: wel zou de interpretatie zelf-reflexiever moeten worden. Omdat dat voorstel mij dichter brengt bij de wijze van interpreteren die ik zelf wil introduceren ga ik daar eerst op in.

4 Zelfreflexieve interpretatie

Culler zit in *Structuralist Poetics* op twee stoelen. Enerzijds pleit hij ervoor de prioriteit te verleggen naar de studie van de leesconventies op een meta-niveau. Interpretatie zou dan moeten worden tot een ‘ancillary activity’, tot een vorm van literatuur*gebruik*. Zo-

als de linguïst van een afstand het taalgebruik van anderen bestudeert, zo zou de literatuurwetenschapper het literatuurgebruik van anderen moeten bestuderen. Daarmee distancieert de literatuurwetenschapper zich van het leger der interpreten. Anderzijds propageert Culler zelf tegelijk een bepaald *type* interpretatie: de *zelfreflexieve* interpretatie, die de voorwaarden en de conventies van betekenisgeving meedenkt in die betekenisgeving zelf. Culler doet alsof hij zich boven de interpretaties verheft, maar intussen behoort hij zelf ook tot de interpretenschare. Hij stelt temidden van die schare alleen een inclusievere vorm van interpretatie voor: niet een die al te haastig 'moves from word to world' en erop uit is het gedicht te vertalen in een abstracte uitspraak over mens en wereld, maar een die zo lang mogelijk binnen de tekstuele wereld blijft. Die reflexieve interpretatie is er een:

> where the work is read against the conventions of discourse and where one's interpretation is an account of the ways in which the work complies with or undermines our procedures for making sense of things. [...] it does avoid premature foreclosure - the unseemly rush from word to world - and stays within the literary system for as long as possible. Insisting that literature is something other than a statement about the world, it establishes, finally, an analogy between the production or reading of signs in literature and in other areas of experience and studies the ways in which the former explores and dramatizes the limitations of the latter. In this kind of interpretation the meaning of the work is what it shows the reader, by the acrobatics in which it involves him, about the problems of his condition as *homo significans,* maker and reader of signs. The notion of literary competence thus comes to serve as the basis of a reflexive interpretation. (Culler 1975:130)

Dat is geen voorstel om de interpretatie af te schaffen, maar een voorstel voor een ander type interpretatie: niet van de tekst, maar van de *lezersontmoeting met de tekst*. Als het poëtische in de lezer zit, in de vorm van diens aangeleerde betekenisgevende operaties, is de lezer haar eigen betekenisgevende proces aan het volgen.

Culler ziet die reflectie vooral als studie van het stelsel van geïnstitutionaliseerde interpretatieve listen waarmee lezers betekenis ontlokken aan teksten. Voor mij moet die reflectie, overeenkomstig mijn politieke aanvulling op het lezersbegrip, óók de weg weer openen naar de sociale en politieke dimensies van literatuur, naar het effect van teksten. Teksten bewerken de wereld doordat ze lezers bewerken: de reflectie is een introspectieve kijk op die werking. De lezer, die zelf een kruispunt van sociale regels vormt, is de plaats waar de machinaties van de tekst kunnen worden waargenomen. De generaties van immanente interpretatieven hebben in het verleden die werking al geïndividualiseerd, maar zij zagen de lezer als solipsistisch los van de wereld. Zowel het werk als de interpretatie werden daardoor hermetisch afgesloten van hun maatschappelijke dimensies. De esthetische interpretatie van de literatuurprofessor werd beschouwd als de juiste betekenis en het eindstation van de omgang met teksten. In mijn visie is de individualistische lezing een fase: daarop volgt reflectie op wat er tussen lezer en tekst is gebeurd. In de individualistische leesfase kan de 'unseemly rush from word to world' onderdrukt worden. In de reflecterende fase die het volgende onderdeel van de interpretatie is, blijkt de individualistische lezing helemaal niet zo individueel te zijn: het is een betekenisgeving die méér dan individuele visies en belangen vertegenwoordigt. Tompkins (1980:201-232) herinnerde aan de eeuwenoude band tussen retorica en literatuur. In de retorica is altijd uitgegaan van 'language as a form of power'. In een meeslepend betoog stelt zij voor om de werking van literatuur weer te bestuderen. Mijn antwoord op de vraag *waar* die werking bestudeerd moet worden is: *in* de lezer. In de hoofdstukken 4 en 7 demonstreer ik wat deze poging om de politiek zo dicht bij huis te brengen in de praktijk betekent. Vervolgens moet ook bestudeerd worden wat geschreven interpretaties, die zelf op hun beurt weer nieuwe teksten zijn, bewerken in volgende lezers. Het gaat er niet om de interpretatie weg te gooien. Het gaat om de vraag *hoe* geïnterpreteerd wordt, *wie* interpreteert, *welke* teksten geïnterpreteerd worden *wat* die interpretaties sociaal, politiek, cultureel *doen*.

In latere boeken herhaalt Culler zijn aanvallen op de eindeloze

stroom van interpretaties van afzonderlijke teksten. We moeten volgens hem 'beyond interpretation' komen en ons ontdoen van de drukkende erfenis van de immanenten, die het primaat van de interpretatie zo onwrikbaar vestigden. 'There are many tasks that confront criticism, many things we need to advance our understanding of literature, but one thing we do not need is more interpretations of literary works' (Culler 1981:6). Ook Tompkins (1980) en Pratt (1982) signaleren de 'failure to break out of the mold into which critical writing was cast by the formalist identification of criticism with explication' (Tompkins 1980:225). Zij willen dat keurslijf breken, niet door de interpretatie af te schaffen maar door haar te politiseren. Dat het in dit opzicht veelbelovende *reader-response-criticism* dat niet doet wijten zij aan 'a set of ideological commitments which both formalism and reader-response-criticism share' (Pratt 1982:205). Die gedeelde 'commitments' bestaan in een blijvende gehechtheid aan de prachtige individuele 'response to "art"' als het eindstation van de interpretatie. Het individuele kunstgenot is een consumptie-artikel[7] dat zelf niet ter discussie wordt gesteld. De relatie van het kunstprodukt en het interpretatieprodukt met geschiedenis, met sociaal leven en mate-rieel leven blijft, zowel bij de oude immanenten als bij de 'reader-response-critics' gemystificeerd. Het opheffen van die mystificatie vereist, onder andere, een 'exploring the specifics of reception as a socially and ideologically determined process' (Pratt 1982:205). Met deze uitgangspunten ga ik over naar het tweede theoretische probleem waarmee ik dit hoofdstuk opende: dat van de discrepantie tussen het gedicht en zijn interpretatie.

5 De paradox van de interpretatie

Het probleem van de kloof tussen poëzie en interpretatie wil ik oplossen, niet door de interpretatie af te schaffen, maar door op een andere manier te interpreteren. Die manier is, evenals die van Culler, zelf-reflexief: nadat de lezer betekenis heeft gemaakt reflecteert zij op verschillende niveaus over de processen die zich in haar hebben afgespeeld. Mijn methode vertrekt vanuit verzet tegen de gangbare, traditionele interpretatiepraktijk. Verder ga ik ervan uit dat het poëtische in de lezer zit. Zodra de lezer de 'poëzie-

beslissing' heeft genomen, zet zij de poëtische leeshouding in.[8] Die gerichtheid op het leesproces heeft grote gevolgen voor de wijze van interpreteren. Tenslotte onderschrijf ik het institutionele karakter van poëzie en poëzie-interpretatie. Op dat laatste moet ik wat dieper ingaan.

Het belangrijkste element in de institutie poëzie is, dat we over gedichten een conventionele basis-afspraak hebben: de afspraak dat die teksten, die ons het signaal 'gedicht' geven (op grond van typografie en een set van contextuele en sociaal-literaire regels) heel bijzonder zijn, verheffend, complex, waardevol. Onze verwachtingen zijn hooggespannen. De 'significance'-regel treedt in. Wij geloven iets bijzonders te gaan ervaren, en ervaren dat van de weeromstuit ook. De verwachting van poëzie werkt als een self-fulfilling prophecy. Wij laden het gedicht bijna bij voorbaat al op met treffende boodschappen aangaande ons/het mensenleven.

Die basis-afspraak van de 'institution of poetry' accepteer ik, niet als noodzakelijk of dwingend, maar als algemeen vigerend en plezierig.[9] Aan het feit dat wij iets bijzonders en verheffends *ervaren* bij het lezen van poëzie hoeft niets te worden afgedaan door de wetenschap dat we het ervaren ten eerste na een lang leerproces en ten tweede bij conventie, bij afspraak. Dat zegt nog niets over de aard en de zinrijkheid van de poëtische ervaring. Nadrukkelijk daarbij aangetekend: de individuele ervaring is een fase van de interpretatie. De daarop volgende fase is reflectie op het betekenisgevend proces, waarin de individuele ervaring helemaal niet zo individueel blijkt te zijn.

We kunnen het gedicht zien als een plaats, een ruimte, half gevuld met de dingen waarover het gedicht spreekt, en half leeg. Een schaars gemeubileerd vertrek, waarbij de lezer de meubels talrijke opstellingen kan geven. Het gedicht is een van de plekken die in onze cultuur zijn afgesproken om te mediteren over het mensenleven, over de verborgen mogelijkheden van taal, over dubbelzinnigheid en meerduidigheid. Het is een plaats om ons te onttrekken aan de dagelijkse, voortdenderende slappe omgangstaal. Wij buigen ons in stilte over een klein, eindig stukje tekst, dat, omringd door wit, alle aandacht naar zich toetrekt. De omgang met poëzie heeft iets ritueels en iets religieus.[10]

Het is die *plaats van contemplatie* die verdediging behoeft, niet

de in deze cultuur gangbare *invulling* ervan. Die invulling is variabel gebleken: zo wordt vrouwen in de retorische structuren van literaire werken vaak verzocht zich tegen zichzelf te identificeren (Fetterley 1978). Deze vervreemding, onder andere, heeft vrouwen ertoe gebracht 'woman-identified' gedichten te schrijven, waarin poëzie als dezelfde plek van contemplatie wordt opgeëist, maar voorzien van andere meubels. Hetzelfde geldt voor andere door de dominante cultuur vervreemde groepen: het verzet geldt niet zozeer de kunst als institutie, als wel de toeëigening van de institutie door de dominante groep, die zijn bezetting verkoopt als universele, voor iedereen geldende kunstwaarde. De institutie hoeft niet te worden afgebroken: zij moet democratiseren.

Op poëzie is de verwachting van het 'andere' geprojecteerd, van datgene wat ligt buiten de begrenzingen van dagbewustzijn en normale omgangstaal. Die verwachting impliceert ook een erkenning van afstand, van discontinuïteit tussen gedicht en lezer. Het gedicht is 'daar', de lezer is 'hier'. Die discontinuïteit verklaart de behoefte aan interpretatie. Interpretatie is bemiddeling, overbrugging van de afstand. Het is ons lezers kennelijk niet genoeg het gedicht in stilte te begrijpen en te genieten. We moeten er bijzonder veel over praten.

Zo ontstaat een innerlijke tegenstrijdigheid binnen de regels van de 'institution of poetry' zelf. Aan de ene kant is er de (institutionele) verwachting van poëzie: de 'poëtische schok', de ontmoeting met het 'andere' die het gedicht teweeg brengt. Aan de andere kant is er het geordende intellectuele toeëigeningsproces van de interpretatie, waarvoor dezelfde 'institution of poetry' ons, in de conventies van betekenisgeving, de procedures verschaft. In de interpretatie wordt het gedicht van zijn vreemdheid ontdaan. Het gedicht wordt 'ont-vreemd', en het eindpunt van de analyse is niet de 'andere' wereld van het gedicht, maar de gewone wereld van waaruit de interpretatie werd ondernomen: het gedicht is uitgelegd. Dat is een paradox. Ook Culler constateert deze 'paradox of literature' - die mij adequater benoemd lijkt als de paradox van de interpretatie -, maar hij koppelt het 'vreemde' van poëzie niet zozeer aan de basisconventie van de 'institution of poetry' zelf, als wel aan iets meer formeels: het onderscheid tussen schrift en

spraak.

Als alle teksteigenschappen die 'het poëtische' zouden vormen de deur zijn uitgezet, blijven er slechts enkele signalen over die aangeven dat een tekst als gedicht gelezen wil worden. Die signalen zijn de *eindigheid* of kortheid en de *geschreven* vorm van de tekst. Het geschrevene bezit een verontrustend soort van eigenstandigheid. Het heeft zich losgerukt uit de continue reeks van communicatieve 'speech acts'. Door zijn onveranderlijkheid en zijn permanentie heeft het zich ook bevrijd van zijn bron: de auteur, en van de continuïteit, corrigeerbaarheid en veranderlijkheid van de gesproken taal. Door deze wat Derrida (1976) noemt *verweesdheid* is het geschrevene fundamenteel van het gesprokene onderscheiden. Het geschrevene is een monument. Het gesprokene is onmiddellijk aanwezig en toegankelijk, er is iemand voor verantwoordelijk, het kan verbonden worden met zijn oorsprong, met de spreker/spreekster, met zijn eigen 'waarheid'. Met het geschrevene kan dat niet, maar binnen de literatuurstudie blijven we dat toch proberen: door de tekst te herleiden tot wat de auteur 'ermee bedoelt', door, in continue omgangstaal, te vertellen wat de tekst wil 'zeggen'. We re-assimileren het geschrevene weer in het gesprokene. Volgens Derrida komt dat omdat de assimilatie van schrift in spraak diep is geworteld in de metafysica van de westerse cultuur. Het geloof dat het geschreven woord een neerslag is van het gesprokene is een versie van de 'metaphysics of presence' die de waarheid lokaliseert in wat onmiddellijk voor het bewustzijn aanwezig is, met zo weinig mogelijk bemiddeldheid. Het direct-waarneembare wordt geprivilegieerd: wij maken de onmiddellijke, tastbare communicatie altijd primair. Literaire teksten poneren zichzelf, door de 'fore-grounding' van de tekst zelf, nog in sterker mate als oorsprongloze, verweesde taalmonumenten dan, bijvoorbeeld, referentiële teksten, die altijd gemakkelijker verknoopt kunnen worden met een naar tijd en plaats bepaald communicatief doel. Het schrift zegt niets terug. Het is een raadselachtige inscriptie, die betekenis belooft door zijn soliditeit en kennelijke autonomie, én die betekenis tegelijk voortdurend uitstelt. Dat is de bron van wat Culler (1975:134) noemt 'the fundamental paradox of literature'.

Dit monumentkarakter van geschreven taal, dat zich zo nadrukkelijk toont in poëzie, maakt interpretatie zowel noodzakelijk als

inadequaat. We willen de betekenis die het monument belooft opnemen in onze continue communicatie, maar tegelijk blijft het monument daaraan weerstand bieden. De interpretatie kan geen komma aan het gedicht veranderen. Interpretatie blijft een tekst in de marge. Gedicht en interpretatie zijn van een andere orde,daarom kan de een zich nooit uitdrukken in de termen van de ander. De interpreet kan om het monument heenlopen en ernaar wijzen maar het nooit vervangen. Geen interpretatie is ooit definitief. Er zijn altijd méér betekenismogelijkheden. Geen interpretatie is ooit af. Het gedicht is wel af, en juist die 'afheid' verlokt tot eindeloos interpreteren. Dat is het probleem. De vraag is nu eerst: hoe gaat de gangbare poëzie-interpretatie met dat probleem om? Ik richt me op twee aspecten van de traditionele poëzie-interpretatie: haar systematiek en haar metaforen.

6 De systematiek van de poëzie-interpretatie

In de manier waarop poëzie-interpreten over hun activiteit spreken en in de manier waarop zij te werk gaan, laten zij zien dat ze het probleem van de kloof tussen poëzie en interpretatie overwinbaar vinden. Wie goed genoeg interpreteert kan het weerbarstige gedicht overmeesteren, zo lijkt de vooronderstelling. Interpretatie wordt veelvuldig voorgesteld als een *systematische* activiteit. Het zou een stapsgewijs uit te voeren, 'hiërarchisch opklimmend' (Van den Bergh 1982:33) proces zijn, dat verloopt via de delen naar het geheel. Stap 1 is het vaststellen van woordbetekenissen, het uitrafelen van de syntactische bouw van de zinnen, het filologisch natrekken van verwijzingen. Stap 2 is het identificeren van vergelijkingen, metaforen en figuurlijk taalgebruik. Impliciet gebleven betekenissen worden expliciet gemaakt, soms met behulp van parafrase, waarbij meestal nadrukkelijk wordt gestipuleerd dat deze slechts een hulpmiddel is. Het gedicht is 'uniek en niet parafraseerbaar'. Stap 3 is het vaststellen van de totale betekenis, meestal een abstracte uitspraak over de verhouding van mens-en-wereld, die het gedicht zou doen; het identificeren van wat het gedicht, in zijn bijzonderheid, eigenlijk 'in het algemeen' wil zeggen (zie ook Van Luxemburg e.a. 1983:113 en Mooij 1963 in Bronzwaer e.a.1977:25-26).

In hun stapsgewijze, systematische opbouw lijken de methodes van poëzie-interpretatie, en de interpretaties die volgens die systematiek worden opgezet, sterk op elkaar. Beardsley (1958) onderscheidt de *explication,* het verklaren van lokale moeilijke passages, de *elucidation,* het met behulp van logica en parafrase oplossen van de metaforen en tenslotte de *interpretation,* het vaststellen van het centrale thema of 'grondmotief', het integreren van de verschillende in de voorgaande fase opgeloste tekstelementen tot een geheel: het formuleren van de zin of strekking, voorzover die wijder of anders is dan de letterlijk vermelde.

Balk-Smit Duyzentkunst (1982, 1983) onderscheidt eveneens drie fasen: In de eerste fase lees je de tekst op het primair-linguale symbolisatie-niveau. De letters d-u-i-f worden gelezen als duif, de welbekende vogel. Het primaire niveau wordt bereikt door de tekst te lezen als een script voor een filmscenario, het 'scenariobeginsel'. De lezer formuleert welke beelden zij op de film ziet. Dit komt overeen met wat Riffaterre (1978) - die meer lezersgericht werkt - benoemt als het mimesis-niveau: het niveau waarop de tekst een empirisch waarneembare werkelijkheid beschrijft. Voor de zinnen en zinsdelen die op het primaire symbolisatie-niveau problemen opleveren - bij Riffaterre: de 'ongrammaticaliteiten' - moet de lezer overschakelen naar een tweede symbolisatieniveau. In Balk Smits voorbeeld, het gedicht van Jan Emmens 'Voor de kade' is dat het geval met de zinnen 'eeuwen die inderhaast ontdooien' en 'de wind is een klein kind'. Dat zijn metaforen, waar elementen uit het primaire niveau op elkaar botsen, en waar de meerduidigheid moet worden opgeheven met 'disambiguerende parafrasen'. De derde fase is weer de integrerende, het vaststellen van de totale betekenis.

De Merlynisten, die in Nederland zo'n grote bijdrage hebben geleverd aan het professionaliseren van de interpretatie-activiteit, leggen ook grote nadruk op de systematische en stapsgewijze voortgang van het interpretatieproces. Zij onderscheiden in het algemeen (bijvoorbeeld Jessurun d'Oliveira 1967:18-19) een analytische fase, te weten de structuur-analyse, en de synthetische fase.

De systematische opbouw van het interpretatieverslag is eigen aan elke traditionele interpretatieve richting en de leer vertaalt zich sinds jaar en dag in een praktijk van poëzie-interpretatie die 'hiër-

archisch opklimmend' verzen 'ontraadselt' (Van Deel 1982; Brems 1972).

Die systematiek hangt vaak samen met de behoefte de interpretatie een wetenschappelijke status toe te kennen. Verschillende auteurs (Mooij 1963, Oversteegen 1971 en 1974, Göttner 1973, Ellis 1974 en anderen) trokken een parallel tussen de literaire interpretatie en de empirische cyclus van de natuurwetenschappen. Interpretatie zou geheel of gedeeltelijk verlopen volgens de fasen van observatie-inductie-deductie-toetsing-evaluatie, dezelfde fasen als die het proces van kennisverwerving in de natuurwetenschappen bepalen. Interpretaties zouden de rol spelen van toetsbare hypothesen.[11] Voor methodologische scherpslijpers als Verdaasdonk (1974/75) bleef interpretatie, hoe systematisch ook uitgevoerd, onwetenschappelijk en daarmee ongewenst in de literatuurwetenschap. Oversteegen (1982) deed een van de laatste voorstellen om de interpretatie minutieus - en onuitvoerbaar - te systematiseren.[12] De vraag of een interpretatie al dan niet volgens strenge criteria wetenschappelijk genoemd kan worden, is inmiddels achterhaald. De vooronderstelling van deze discussie was dat de tekst-eigenschappen, via een bepaalde systematiek, als onafhankelijk van de lezer bestaande feiten expliciet beschreven zouden kunnen worden. Het 'reader-response-criticism' heeft daarna aannemelijk gemaakt dat de 'teksteigenschappen' oneindig zijn, en dat ze slechts zichtbaar en relevant worden in relatie tot de leesconventies die (groepen van) lezers hanteren. De gangbare interpretatie-systematiek is steeds tekstgericht geweest. Zij is een erkenning van het probleem van de kloof tussen poëzie en interpretatie, en tegelijk een naïeve poging tot overwinning van dat probleem. De systematiek is een brug: het is een machinale weg om bij het gedicht te komen. Het is het ouderwets-positivistische streven om vast te stellen wat de tekst betekent. In nieuwere visies, waarbij ik me aansluit, hoeft de interpretatie niet langer vast te stellen wat de tekst betekent. Interpretatie is het verslag wat er tussen tekst en lezer gebeurt. De systematische interpretatie pretendeerde vaak de neerslag van een reëel leesproces te zijn, maar was dat natuurlijk niet. Hoe verfijnd en expliciet zij ook mocht zijn: zij had niets meer van doen met de werkelijke ontmoeting tussen tekst en lezer. Leesprocessen verlopen chaotischer, impulsiever en sensueler dan

de systematische interpretatieverslagen doen vermoeden.

Je kunt het leesproces ook zo zien: als een gedicht je iets zegt komt dat omdat je, bij eerste lezing, ergens aan blijft haken. Meestal is dat maar een regel, die je treft omdat hij iets in je verschuift: een beeld of uitdrukking is vreemd, nieuw, intrigerend. De eerste regel van Vasalis' 'Afsluitdijk', 'De bus rijdt als een kamer door de nacht' trof me ooit omdat hij twee incompatibele sferen onverwacht in elkaar schoof: de huiselijkheid en het niet-bewegende van een kamer en het reizende en bewegende van een bus. Via de gemeenschappelijke connotaties (licht, warm, besloten) van 'bus' en 'kamer' aanvaard je de vergelijking. Het beeld leidt onmiddellijk tot een visuele voorstelling: ja, ik zie hem rijden. Met het gedicht mee pluk je deze kamer uit de 'gewone' taal- en werkelijkheidscontext van 'huis'. Het gedicht ontvoert je uit het automatische idee dat kamers in huizen zitten. Het haalt je ertoe over een kamer te zien rijden op wielen. Een gedicht is taal, maar het wekt vaak sterke visuele voorstellingen. Zo heft het gedicht de scheiding op tussen het verbale en visuele, het abstracte en het concrete.[13]

Teksten treffen je onsystematisch. Als ik bij Judith Herzberg lees:

> Zo veel wordt bij het winnen ook verloren
> lerend liefdes heel te houden vergeet je
> hoe ze horen.
>
> Herzberg 1968:6

treft me dat omdat ik vastzit aan de gevestigde betekenis van 'winnen': 'vergeleken met iets of iemand vorderen, als overwinnaar uit de strijd komen, verkrijgen, verdienen'. (Van Dale III 1984:3421-22). Winnen is positief. Het is het tegendeel van verliezen. Maar dit gedicht stelt dat er aan winnen ook een aspect van verliezen zit. Omdat ik - bijvoorbeeld net bezig een liefde heel te houden - besluit daar meer van te willen weten lees ik het gedicht nog een keer, en nog een keer. Het gedicht 'groeit'. Het veroorzaakt, hoe langer ik ermee bezig ben, een serie ont-ordeningen en vervreemdingen. Ik doe iets met mezelf door dat gedicht te lezen. Er vindt een kleine aardbeving plaats in mijn gevestigde opinies over winnen en verliezen, die op hun beurt weer verankerd

zijn in taal. Het gedicht rukt de woorden los van hun gevestigde connotaties, en geeft ze er nieuwe connotaties bij. Dat moment van geïntrigeerd raken is voor individuele lezers en voor groepen lezers verschillend. Het is niet voorspelbaar, niet vast te leggen, en het kan slechts voor een deel worden toegeschreven aan de tekst. Het kan alleen achteraf beschreven worden als een ervaring van de lezer. Of: het poëtisch effect kan pas, nadat het is ervaren, worden beschreven, uitgewerkt en verklaard met een beroep op spanning, ironie, contradictie, equivalenties, ongrammaticaliteiten en wat dies meer zij.

Ondanks mijn twijfel over de systematiek van de interpretatie be-helst mijn voorstel geen terugkeer naar het Spitzeriaans/Staige-riaans 'Einfühlen'. De persoonlijke reactie is tegelijk een door sommigen gedeelde, en daarmee meer dan een puur-persoonlijke. De lezer is een verzamelplaats van sociaal-literaire regels, van 'literary competence' en daarenboven een kruispunt van gevestigde waar-nemingen en taalconventies, die zowel persoonlijk als algemeen zijn: het zijn de gevestigde waarnemingen en taalconventies van de cultuur, waarin de lezer leeft, waarvan zij de exponent is. De lezer biedt zich in het leesproces als vrijwilligster aan, als plek waarin de sociaal-culturele constructies van het subject samenkomen. Die constructies kunnen worden aangetast door gedichten. De poëtische communicatie is een plek waar wij ons bij afspraak laten vervreemden van gevestigde waarnemingen en taalconventies. Dat is het proces dat de interpretatie ons voor zou kunnen leggen: wat de lezer aan zichzelf doet, via de tekst. Een dergelijke interpretatie is zelf-reflexief, maar niet idiosyncratisch. Zij beschrijft het in de lezing ondergane proces van aantasting van in de individuele lezer verankerde, maar tegelijk *collectieve* taal- en denkstructuren. Zij presenteert de lezer/es niet als een abstracte, neutrale decoderingsmachine, maar als een zeer bepaald cultureel subject. Zij geeft ten eerste de reacties van de lezer/es weer: de betekenissen en innerlijke gebeurtenissen waartoe de tekst aanleiding geeft. Zij geeft ten tweede weer waar die reacties en betekenissen vandaan komen: van de leesconventies die deze lezer hanteert, van haar culturele identiteit, haar maatschappelijke positie en belangen, haar historiciteit, haar man-of vrouw-zijn, haar kleur, factoren die alle aanleiding geven tot verschillende, maar niet lou-

ter-individuele leesprocessen. Het richten van de aandacht op de specifieke ontwrichtingen en verschuivingen waartoe de tekst aanleiding geeft in een specifieke 'vrijwilliger', biedt ruimte voor een in laatste instantie politieke zelfreflectie omtrent de ideologie van de eigen 'interpretive community'. Bijvoorbeeld: de poëzie van Elly de Waard of Neeltje Maria Min brengt, zoals ik in volgende hoofdstukken zal betogen, in vrouwelijke lezers iets heel anders teweeg dan in mannelijke lezers. Dat die verschillende lezersgroepen onder andere verschillende keuzes doen uit de 'linguïstisch mogelijke actualiseringen' is evident, en mag wat mij betreft ook best geëxpliciteerd worden. Maar die vaststelling verklaart nog niet op welke gronden lezers tot die verschillende betekenisgevingen komen. Die verklaringsgrond komt pas in zicht, als we de ontregelingen die specifieke groepen lezers in teksten ondergaan bij de analyse betrekken. Dit probleem zal in de hoofdstukken 7, 8, 10 en 11 verder worden uitgewerkt.

De bruikbaarheid van de gangbare systematieken van poëzie-interpretatie is met deze overwegingen sterk gerelativeerd. De ontordening die zich van de lezer meester maakt kent waarschijnlijk ook systematiek. Hoe die eruit ziet zal pas duidelijk worden als we de interpretatie op een andere leest gaan schoeien: niet met de tekst als locus van betekenis en de lezer buiten schot, maar met het wankelende subject van de lezer in het middelpunt van de belang-stelling.

7 De metaforen van de poëzie-interpretatie

Behalve in de besproken drang tot systematiek, gedacht als een zich hermetisch sluitend vangnet voor tekstbetekenis, geven de poëzie-interpreten de eigen vooronderstellingen ook prijs in de metaforen die zij voor de interpretatie-activiteit gebruiken.[14] Interpreteren wordt veelvuldig aangeduid als: disambigueren, verklaren, uitleggen, ontrafelen, expliciteren, ontdekken, aan het licht brengen, begrijpen. Beardsley's 'elucidation' komt van het Latijnse woord *lux,* licht. Het Duitse 'erklären' komt van *klar,* licht, helder. Als interpretatie moet 'erklären' of elucideren is daarmee verondersteld dat het gedicht donker, duister is. De interpreet richt zich dan ook vooral op de 'duistere' passages. Als interpretatie moet

'begrijpen' is geïmpliceerd dat het gedicht ongrijpbaar is. Als we ons moeten bedienen van 'disambiguerende parafrasen' is het gedicht ambigu, geschreven in een dubbelzinnige taal die door ons tot ondubbelzinnigheid gebracht moet worden. In de metaforen die de interpreten voor hun activiteit gebruiken is besloten dat gedichten dicht zijn, ongrijpbaar, duister, bedekt, ambigu, impliciet.

Door zo over de eigen activiteit te spreken impliceren de interpreten verder, dat de interpretatie een handeling is, uitgevoerd op een (passief) object. *Explicare* (uitvouwen) en 'ontrafelen' wil zeggen dat dat object wordt ontleed en uit elkaar gehaald. De kleine wraak van de interpreet op het raadselachtige monument bestaat uit de fantasie van de ontmanteling ervan. Verder is in de metaforen geïmpliceerd dat interpretatie een *beweging* is. Het is een beweging ván de donkere, ongrijpbare, ambigue nachtwereld van het gedicht naar de grijpbare, heldere, expliciete dagwereld van de interpretatieve betekenisgeving. De interpretatie eindigt daar: in de dagwereld, waar het gedicht is uitgelegd. Wat de interpreet doet is het gedicht wegslepen uit zijn element: de duisternis, de nachtwereld; hij/zij *ontvoert* het, stapsgewijze, naar de lichte wereld van het rationele bewustzijn. Het gedicht is - als ik mij nog even aan metaforiek te buiten mag gaan - een geheimzinnig, fascinerend schip, dat lezers als duiksters ontmoeten op de bodem van de zee, dat door de interpretatiemachine op het strand wordt gesleept om daar, onttakeld, al zijn geheimzinnigheid te verliezen. In dergelijke metaforen zien we het paradoxale van interpretatie: dat gedichten ons aantrekken door hun vreemdheid, dichtheid, donkerheid, ambiguïteit, beeldendheid, hun door ons afgesproken vermogen ons te ontdoen van slappe omgangstaal en gevestigd denken en waarneming - en dat we er niets anders mee weten te doen dan ze, in de interpretatie, te beroven van alles wat ons erin fascineerde. We zoeken het gedicht en tegelijk verdragen we het niet. De interpreet is als Blauwbaard, omringd door de ontzielde lijken van gedichten, die steeds weer nieuwe gedichten nodig heeft om te bewijzen dat hij ze krijgen kan. Mijn onbehagen bij de praktijk van de poëzie-interpretatie is gericht op de hiërarchie die de interpretatie opricht. Ik wantrouw het primaat van de dagwereld, de rationaliteit, het uitleggen, verklaren en begrijpen. Stel dat we

die hiërarchie eens zouden omkeren. Lezersgericht geformuleerd zou de interpretatie dan zijn: verlost worden, ontdaan worden van deze alleenheerschappij van licht, logica, beheersing. Dat leidt tot tegengestelde metaforen voor de interpretatie-activiteit: de greep verliezen, verduisteren, bedekken. Deze manier van interpreteren begeeft zich uit de rationele wereld naar de irrationele, beeldende, sensuele, gevoelsmatige. Zij zou meer in overeenstemming kunnen zijn met wat het gedicht, volgens onze afspraak, 'wil'. Het project van het gedicht is om ons uit de dagwereld te bevrijden, ons ervan te vervreemden. Interpretatie wordt het verslag van hoe de lezer dat proces van zich ontdoen van licht, logica en beheersing *ondergaat*.

8 Tegen-interpretatie

Het verzet tegen de interpretatiepraktijk is treffend verwoord door Susan Sontag in het beroemde essay 'Against Interpretation' (1966:3-14). Sontag is tegen het onderscheid tussen de 'manifeste' en de 'latente' inhoud en de daarbij behorende arrogantie van de interpreet, die meent dat hij de ware subtekst 'achter' de tekst kan achterhalen. De gangbare interpretatie komt volgens Sontag neer op het terzijde schuiven van het kunstwerk, het temmen, erin graaien, het vervangen door iets anders. Interpretatie treedt de *ervaring* van het kunstwerk met voeten: 'the effusion of interpretations of art today poisons our sensibilities. [...] To interpret is to impoverish, to deplete the world - in order to set up a shadow world of "meanings"'(7). Sontag zoekt naar een kunstkritiek die het kunstwerk kan 'dienen'. Dat zinvolle commentaar op de kunst zou kunnen zijn: ten eerste een kritiek die niet gefixeerd is op het vinden van 'inhoud', maar die aandacht besteedt aan *vorm*. 'A descriptive [...] vocabulary for forms' is nodig, en de beste kritiek 'dissolves considerations of content into those of form'(12). Ten tweede een kritiek die 'a really accurate, sharp, loving description of the appearance of a work of art' geeft, die wandelt over 'the sensuous surface of art without mucking about in it.'(13). Sontag besluit met de beroemde aanbeveling: 'in place of a hermeneutics we need an erotics of art.'(14)

Sontags betoog is een beetje gechargeerd: zo erg waren de New

Critics van haar tijd niet. Soms valt ze terug in de dichotomie tussen vorm en inhoud. Verder is 'Against Interpretation' zichtbaar gebaseerd op de binaire opposities concreet-abstract; sensueel-rationeel; ervaring-instituut. Mijn kritiek op het betoog is dat Sontag vooronderstelt dat er een onbemiddelde, spontane ervaring van het kunstwerk mogelijk is. Die veronderstelling deel ik niet. Twee bedenkingen: ten eerste is het poneren van de mogelijkheid van een onbemiddelde, directe ervaring een (uit de jaren zestig stammende) illusie. In haar geloof in de absolute, spontane ervaring is Sontag gedateerd. 'Ervaring' is, zowel in het leven als in de kunst, zelf een culturele constructie. Wat we 'ervaring' noemen is het resultaat van aangeleerde en door normen gestuurde manieren van waarnemen en beleven. Het beroep op de 'ervaring' als verzet tegen geldende normen kan dienen als een machtig politiek wapen - het is door de tegenbewegingen van de laatste decennia dan ook dankbaar gebruikt - maar ook de nieuwe 'ervaring' is weer een tegen-constructie.[15] De directe 'ervaring' van kunst wordt pas mogelijk binnen een context: na de toepassing van een serie sociaal-literaire regels, die bepaalde werken bestempelen tot 'kunst'. Ook Sontag bevindt zich al midden in de 'institution of art' waar zij meent buiten te staan. Zij maakt impliciet gebruik van een set sociaal-literaire regels - onder andere door in haar hele werk voornamelijk oog te hebben voor het canonieke werk van een uitsluitend mannelijke internationale avant-garde. Zij maakt een even impliciet gebruik van wat Culler de 'significance'-regel noemt: de afspraak dat een werk, eenmaal geaccepteerd als kunst, bijzonder, verheffend, spiritueel, transcendent is (Sontag 1969:3-5). Eenmaal binnen de 'institution of art' is er geen radicaal 'against interpretation' meer mogelijk. Er is alleen nog discussie mogelijk over de *wijze* van interpreteren.

Ten tweede kan tegen Sontag worden ingebracht dat ervaring en interpretatie niet volledig tegengesteld zijn. *Elk* lezen en kijken is, zoals de semiotiek ons leert, al interpreteren. Elk lezen verbindt tekens met denotaties, connotaties en associaties. Daardoor wordt 'ervaring' van het kunstwerk pas mogelijk. Wat Sontag het 'experiencing of the luminousness of the thing itself' noemt is geen moord op alle interpretatie, maar een voorstel tot een alternatief *type* interpretatie: een andere wijze van lezen die de lezer voorop-

stelt en die, in de bovengenoemde hiërarchieën, het concrete, sensuele en beeldende denken priviligieert boven het abstracte, rationele en discursieve denken. In haar eigen interpretaties demonstreert Sontag vervolgens overtuigend wat haar methode van interpretatie oplevert. Haar essay 'Bergmans *Persona*' (Sontag 1969:123-147) bijvoorbeeld is ten dele een repliek op de filmcritici die, in de greep van een ijzeren eenheidsconventie, 'Persona' een verhalende logica opdringen die door de film zelf consequent wordt ondermijnd. Door de film nauwlettend te volgen, door de constructie van een conventioneel verhaal te onderdrukken, door de tegenspraken en open plekken in de film hun volle gewicht te geven, komt Sontag tot een veel subtieler en confronterender interpretatie. Haar interpretatie dringt *Persona* geen eenduidigheid, geen ontijdige mimese en geen moraal op, maar is het intrigerende verslag van een ontregelende ontmoeting tussen film en kijkster. Sontags praktijk komt dan ook dichter bij mijn visie dan haar theoretische uitspraken.

Na Sontags pleidooi, en onder invloed van de nieuwe leestheorieën, is er langzamerhand meer belangstelling gekomen voor de esthetische ervaring. Barthes (1973) deed in *Le plaisir du texte* gedetailleerd verslag van zijn genietende leeservaringen en van de lezerspoëtica (we zouden van 'legetica' kunnen gaan spreken) die daaraan ten grondslag lag. Jauss (1982) werkte aan een theorie en geschiedenis van de esthetische ervaring en gaf een zeer subtiel en gedifferentieerd beeld van de vele soorten van werking die teksten op lezers kunnen hebben. Feministische literatuurwetenschapsters schiepen van het begin af aan een literair-kritisch discours waarin de persoonlijke reactie van de lezeres op de tekst een factor van betekenis was. (Fetterley 1978, Edwards & Diamond eds. 1977. Ook reeds in Virginia Woolf, 1928) Deze criticae zetten het persoonlijke niet in als een subjectivistische vorm van 'affective stylistics' maar als politieke strategie. Het persoonlijke had in hun analyse, zoals in de feministische analyse in het algemeen, een politieke dimensie. De tegenstelling tussen objectiviteit en subjectiviteit wordt daarmee irrelevant, zoals ook Fish (1980:332-33) op grond van gemeenschappelijke elementen in 'persoonlijke' interpretaties betoogt. Waar bij de feministen aanvankelijk de afweer tegen seksistische teksten (Millett 1969) voorop-

stond, is er het laatste decennium een toenemende aandacht voor het leesplezier. De onlust van het lezen heeft op grote schaal plaats gemaakt voor leeslust. De ongewenste intimiteiten van de zich opdringende canonieke teksten zijn vervangen door de gewenste intimiteiten tussen lezeressen en die teksten van welke zij 'ontvoerend' leesgenot verwachten. Exemplarisch zijn de 'omhelzingen tussen tekst en lezer' zoals Cixous (1979), Rich (1980) en Mortagne (1988c) ze tot stand brengen.[16]

Dit nieuwe type interpretatie is veelbelovend. Het belooft een oplossing van het dilemma dat ik formuleerde als een innerlijke inconsistentie binnen de 'institution of poetry' zelf. Enerzijds zijn we het erover eens dat kunst verheffend, beeldend, 'ontvoerend', transcendent is en kunnen we, in dat kader, ook dat type ervaringen hebben. Anderzijds voert de gevestigde interpretatieve toeëigeningsprocedure ons van dat beeldende en vreemde weg, terug in het abstracte, discursieve denken. Mijn Vasalis-interpretatie uit hoofdstuk 1 illustreert het dilemma. Vasalis' gedichten kunnen gelezen worden als mystieke teksten en maken daarmee ook mystieke ervaringen bij de lezer/es mogelijk. In plaats van verslag te doen van de wijze waarop ik deze gedichten onderging, greep ik naar een abstracte verhandeling over mystiek. Dat was nodig, omdat de mogelijkheid van de 'mystieke leeswijze' voor Vasalis nooit was onderzocht. Daardoor konden lezers deze mystieke ervaringen moeilijk beleven, want ervaringen zijn altijd voorgestructureerd, bijvoorbeeld door een interpretatiekader. Tegelijk voerde dat abstracte betoog *over* mystiek weg van het gedicht, weg van de ervaring zelf en van de reflectie daarop.

In het volgende hoofdstuk, 'De ontwrichtingen van Judith Herz-berg' zal ik laten zien wat een interpretatie kan zijn die de omgekeerde weg tracht te volgen. Want ik ben niet tegen interpretatie. Ik ben voor een tegen-interpretatie.

Eindnoten:

1 Oversteegen (1986) noemt deze doorbreking van gevestigde taal- en denkstructuren de 'poëtische schok'. Hij onderscheidt twee soorten: de 'gewaarwording van harmonie' en het omgekeerde, de ervaring van chaos en verzelfstandiging van de dingen. In beide gevallen gaat het om een *invasie* in het dagelijks bestaan:

> om de beleving van die momenten van volmaakte harmonie, of, integendeel, volstrekte uitstoting [...]: voor de ontheemden in eigen wereld gaat het om de schaarse ogenblikken van zich-thuis-voelen (Bloem in zijn *Dapperstraat*), maar de 'zuivere lyricus' waarover van Ostaijen spreekt, geeft juist de dingen de macht, 'ontledigt' zich en zoekt uiteindelijk voor één moment de 'extase' van een nieuwe, 'hogere' of 'diepere' harmonie, een 'tweede geboorte'. (Oversteegen 1986:23)

Het is wat verwarrend dat Oversteegen het onderscheid tussen de twee soorten poëtische leeservaring vaak laat heenlopen door het onderscheid tussen twee soorten poëzie en twee soorten van poëtica.

2 Over poëzieopvattingen (literatuuropvattingen) valt moeilijk te twisten. De literatuurwetenschap kan erboven gaan staan en ze als onderdeel van haar objectgebied beschouwen. Zie over literatuuropvattingen (l.o.'s) als object van de literatuurwetenschap Oversteegen 1982. Ook in het receptie-onderzoek zijn l.o.'s object van onderzoek. Wie zelf interpreteert kan dat echter niet anders dan vanuit een l.o. doen. Het is dan aan te bevelen dat de interpreet zijn/haar l.o. expliciet op tafel legt. Oversteegen (1986:20-33) legt zo'n poëzie-opvatting op tafel, een gangbare, die ook ik deel.

3 Verhelderend is het onderscheid dat Ernst van Alphen (1988:229-233) maakt tussen de twee verschillende betekenismomenten van tekst en interpretatie. De tekst is het eerste betekenisprodukt, zelf een 'ordening en bewerking [...] van zijn pre-text'. De interpretatie is het tweede, latere betekenisprodukt, 'ordening en bewerking van de betekenismogelijkheden die de tekst biedt.' (229). Door die twee momenten van elkaar te scheiden wordt de of/of-stelling (maakt de tekst óf de lezer de betekenis), vermeden: beide, tekst en interpretatie, zijn zelfstandige betekenisprodukten. Door van die twee betekenismomenten uit te gaan haalt Van Alphen dan het tot op heden onaantastbare communicatiemodel van Jakobson onderuit: er is geen sprake van 'communicatie' of complementariteit.

4 Zie Jakobson 1960:356 e.v. Voor Mukarovsky: Van Luxemburg e.a. 1983:27; Cohen 1970:14; Empson 1949, ook in Culler 1975:125-127; Brooks 1947:3. Voor de T.G.-linguïsten: Bierwisch 1965 en Levin 1977.

5 Hoe weinig substantieel er over Vasalis geschreven is wordt duidelijk in de bundel die Dirk Kroon (1983) samenstelde ter gelegenheid van de toekenning van de P.C. Hooftprijs. De bundel telt 231 bladzijden, en is representatief voor de kritieken op - en beschouwingen over Vasalis' werk. Van wat Kroon wegliet zou nog eens een bundel van dezelfde omvang te maken zijn, maar 'wie alle literatuur over Vasalis zou doornemen zou bemerken dat de niet opgenomen recensies voor 99% herhalingen van het reeds gestelde zijn' (Kroon 1983:19). Ook de niet opgenomen opstellen herhalen elkaar vaak. De bundel is zelf al moeilijk door te komen vanwege de oppervlakkigheid en de herhalingen. In vergelijking tot andere dichters van Vasalis' generatie en kaliber (zij werd wel vergeleken met Achterberg) is de wetenschappelijke kritische belangstelling minimaal. De desinteresse kan te maken hebben met Vasalis' populariteit onder 'gewone' lezers, met het feit dat zij een vrouw is, met haar aanvaringen met de Vijftigers, of met haar rol als exponent van de 'poëzie van het klein geluk'. Ook kan het op grond van haar vroegste werk gevormde standaardoordeel de professionele lezers blind hebben gemaakt voor haar latere modernistische poëzie.

6 Dezelfde kritiek op Cullers analogie tussen linguïstische en literaire competence, mijns inziens te ver gedreven, in Pratt 1982:215-221. Impliciet komt Culler in *On Deconstruction* (1983) terug op zijn eerdere neutrale versie van de literaire competence: daar heeft hij veel meer aandacht voor de politieke en positionele aspecten van de literaire interpretatie.
Bal (1986:20-55) bespreekt Cullers voorstel om de hermeneutische modellen zelf tot object van studie te maken. Zij levert meteen een kritische toepassing door evaluatiecriteria voor deze modellen voor te stellen, en door verschillende interpretatiemethoden vergelijkenderwijs te toetsen aan hun produktiviteit voor een en dezelfde (bijbel)tekst.

7 Pratt beroept zich op de marxistische analyse van Williams (1977): 'aesthetics became, in the eighteenth and especially the nineteenth century, a new specializing form of description of the response to "art" [...] What emerged in bourgeois economics as the "consumer" - the abstract figure corresponding to the abstraction of (market and commodity) "production" - emerged in cultural theory as "aesthetics" and "the aesthetic response".'

8 We zijn daarin zo geoefend dat we van de meest 'onzinnige' teksten nog iets kunnen maken. Zoals Culler zegt: 'If all else (d.i. alle andere pogingen tot betekenisgeving) failed, we could read a sequence of words with no apparent order as signifying absurdity or chaos and then, by giving it an allegorical relation to the world, take it as a statement about the incoherence and absurdity of our own languages.' (Culler, 1975:138). Fish (1980:322-337) geeft het komische voorbeeld van een lijstje auteursnamen, overgebleven op het bord, dat een volgende klas studenten interpreteert als zeventiende-eeuwse religieuze poëzie: een hiëroglyph, in de vorm van een kruis of een altaar, waarin alle woorden verwijzen naar bijbelse zaken. 'It is not that the presence of poetic qualities compels a certain kind of attention but that the paying of a certain kind of attention results in the emergence of poetic qualities. As soon as my students were aware that it was poetry they were seeing, they began to look with poetry-seeing eyes, that is, with eyes that saw everything in relation to the properties they knew poems to possess.' (Fish 1980:326).

9 Niet iedereen doet dat. Na de onttroning van het poëtische als vaststelbare teksteigenschap heeft menige student in de Neerlandistiek en Algemene Literatuurwetenschap zich teleurgesteld afgewend, daarbij een handje geholpen door docenten als Verdaasdonk (1982) die het zelfs niet langer zinvol vindt dat studenten primaire teksten lezen. Diezelfde onttroning van het poëtische als teksteigenschap is door linkse sceptici natuurlijk ook aangegrepen om de hele 'waardevolheid' van de literatuur naar het rijk der burgerlijke, elitaire fabelen te verwijzen. Ten onrechte.

10 Niet alleen de aandachtige wijze van omgaan met poëzie vertoont gelijkenissen met het religieuze ritueel. Poëzie en kunst kunnen ook gezien worden als moderne vormen van religie. Ze compenseren de eenzijdigheid van het moderne wetenschappelijke wereldbeeld (Dessaur 1982) door de aandacht te richten op andere vormen van kennis en ervaring, waarin subject en object niet streng gescheiden zijn. Milan Kundera (1987) ziet de literatuur als een subculturele reactie op het reductieve mensbeeld van de (neo)positivistische wetenschap. Ook volgens Piet Meeuse (1987) voeren literatuur en kunst een pleidooi voor een alternatieve zienswijze, 'een kennistheoretische positie waarmee de wetenschap sinds de 17e eeuw heeft afgerekend, maar die merkwaardigerwijs sindsdien in de kunst steeds weer de kop opsteekt. Het is de opvatting dat kennis alleen mogelijk is door op enigerlei wijze een eenwording van de kennende en het gekende tot stand te brengen.' Susan Sontag (1969) en Odo Marquard (zie Jauss 1982:24) zien het esthetische eveneens in zijn compenserende functie. Sontag trekt parallellen met de mystiek, Marquard interpreteert kunst als tegenhanger van de moderne 'Telosschwund'.

11 Het probleem is daarbij natuurlijk dat de hypothese getoetst moet worden aan hetzelfde materiaal als op grond waarvan zij is opgesteld, het kunstwerk zelf, en daarom stelt Mooij (1963) een toetsing in iets soepeler zin voor. Bijvoorbeeld: 'een serieus onderzoek van de vraag, of een interpretatie inderdaad het gehele werk begrijpelijk maakt en samenhang tussen de elementen ervan schept; een zo kritisch mogelijke analyse van de argumentatie; een poging om na te gaan of er ook argumenten zijn, die voor verwerping der voorgestelde interpretatie pleiten. [...] Zijn er gegevens verduisterd, die tot andere resultaten leiden?' (Mooij 1963 in Bronzwaer e.a. 1977:31). Anbeek (1976) vindt de parallel tussen interpretatie en empirische cyclus onnuttig, omdat interpretaties méér zijn dan toetsbare hypotheses omtrent de 'idee' achter de tekst.

12 In *Beperkingen:* fase 1 is een 'separate analyse van een aantal isoleerbare aspekten, zoals: typografische presentatie, woordbetekenissen, syntaktische strukturen [...] klankopbouw, woordsoorten, metrum/ritme, topoi, idiolekt' (204). Als voorbeeld kiest Oversteegen Marsmans zeer korte gedicht 'Vlam', waarvan hij zelf al zegt dat 'zelfs de bespreking van een zo kort gedicht [...] honderden bladzijden [zou] vergen, als wij *alle* linguïstische mogelijkheden wilden opsommen, en vervolgens geargumenteerd grotendeels weer ekarteren' (211). Fase 2 is de interpretatie zelf, geformuleerd als 'een *voorstel* tot semantische *ordening* van de tekstgegevens, op basis van eenduidige beschrijvingen van de linguïstisch gegeven mogelijkheden, en met expliciete argumentatie omtrent de keuzen die niet in talige feiten gefundeerd kunnen worden' (204).

13 Zie over de in disciplines gescheiden benaderingswijzen van beeldende en verbale kunst Mieke Bal, *Reading Rembrandt. Visual Poetics Beyond the Word-Image Opposition,* in voorbereiding. Volgens Bal is de scheiding tussen het visuele en het verbale, evenals de scheiding tussen de kunstdisciplines die daarmee correspondeert, ideologisch gemotiveerd. De nieuwe interdisciplinaire benaderingswijze 'visual poetics' of 'comparative arts' zou het talige en narratieve van beeldende kunst, en het beeldende van talige kunst kunnen beschrijven. Het is interessant dat gedichten zelf schijnen te inviteren tot een dergelijke 'visual poetics'.

14 Ook Evelyn Fox Keller (1987) ziet de metaforen van de wetenschap als symptomatisch. Zij richt zich vooral op de sekse-gebonden associaties van de (historische en moderne) wetenschappelijke taal. Een van haar voorbeelden is de beeldspraak van Bacon, in wiens voorstellingswereld de natuur de 'bruid' is 'die getemd en gevormd moet worden en onderworpen aan de wetenschappelijke geest.' Bacon stelt zich de nieuwe mechanistische wetenschap voor als een *zoon,* tegen wie hij zegt: 'In alle waarachtigheid ben ik gekomen om je de natuur en al haar kinderen te brengen, om je door haar te laten dienen en haar tot je slaaf te maken' (Fox Keller 1987:41). De oude wetenschap is in de voorstelling van Bacon impotent en vervrouwelijkt (45). Fox Keller: '[...] ik begon te begrijpen dat dit geen oppervlakkige versieringen van de wetenschappelijke retoriek waren: ze lagen diep verankerd in de structuur van de wetenschappelijke ideologie met herkenbare implicaties voor de praktijk.' (18).
In hoofdstuk 6 laat ik zien dat het diskwalificeren van tegenstanders door hen 'vrouwelijkheid' aan te wrijven ook in de literatuurkritiek *(Merlyn)* gebeurde.

15 De geschiedenis van de vrouwenbeweging laat treffend zien hoe de eerste nieuwe constructies van de vrouwelijke ervaring na een aantal jaren weer tegenconstructies opriepen. Vrijwel elke feminist heeft het 'sisterhood is powerful' ervaren, om vervolgens die ervaring van eenheid en verbondenheid te voelen wegschuiven onder het gewicht van nieuwe ervaringen van onderling verschil. Uit de chaos van geleefd leven en de baaierd van conflicterende belangen schrijft elke maatschappelijke groep steeds weer het ervaringsverhaal waarop zij zich beroept. Culler (1983:64 e.v.) merkt op dat elke leestheorie op die manier de 'ervaring' construeert die de lezer heeft, of volgens deze 'story of reading' zou moeten hebben. Het lezerschap is een rol in een drama.

16 Ook in het recente werk van Fens (1987) en Oversteegen (1986) is een nieuwe aandacht voor de lees*ervaring* te zien. Oversteegen (1986) stuitte daarbij ook op het probleem van de paradox van de interpretatie. Hij vergelijkt de 'poëtische schok' met een aardbeving. De 'ontordening' die hij als lezer bij 'echte dichters' ervaart stelt hij tegenover de analytische mededelingen die literatuurwetenschap, hermeneutiek en kritiek over het gedicht kunnen doen. Zoals de cijfers van de schaal van. Richter geen relatie hebben met de manier waarop mensen aardbevingen *beleven,* zo is de verhouding tussen de uitspraken van de literatuurwetenschap en de poëtische ervaring problematisch. Oversteegens probleem is het mijne, maar met zijn behandeling van het probleem ben ik het oneens. Hij is zeer tegenstrijdig: ofschoon het hele boek om de 'poëtische schok' draait en hij er *en passant* veel boeiends over meldt, meent hij dat daarover niet te praten valt. Ofschoon hij, als een van de weinige academische literatuurwetenschappers in Nederland, de openheid heeft op persoonlijke wijze iets van zijn poëtische ervaring mee te delen, plaatst hij die tegelijk op onbereikbare afstand, vooral ver van alle wetenschap. Deze ervaring, zegt hij meermalen, is niet beschrijfbaar. Daarmee mystificeert hij mijns inziens de poëtische schok, met een wel bijzonder antiquarische mystificatie. Even antiquarisch is zijn strenge begrenzing van het discours van de wetenschap: daarmee herschept hij de oude tegenstelling tussen geloof en rede. Hij *gelooft* in de poëzie, waarvan de ervaring hem als een onbegrijpelijke genade uit de hemel komt vallen. Aan de andere kant redt hij de positivistische wetenschap: als alle positivisten houdt hij een armetierige wetenschap over die slechts triviale vragen op ondergeschikte terreinen empirisch kan beantwoorden en de rest van haar energie verspilt aan puriteinse methodenstrijd. Om uit de geloof en rede-dichotomie te komen pleit hij dan voor een tolerante opvatting van literatuurwetenschappelijke doelstellingen. Hij wil naast de wetenschappelijke empirie ruimte voor hermeneutiek en 'literatuurfilosofie', die zich immers mag onttrekken aan de strenge wetenschappelijke eisen. Zo worden alle kolen en afie geiten gespaard.

Hoofdstuk 3
De ontwrichtingen van Judith Herzberg

De tegen-interpretatie in de praktijk. In het lezen van Herzbergs gedichten kunnen gevestigde taalnormen, denkgewoonten en wijzen van waarnemen ontregeld raken. De grammaticale logica legt het af tegen de poëtische. Deze poëzie kan worden opgevat als een invitatie 'to hear more, to see more, to feel more'.

Een vergelijking van zes verschillende interpretaties van hetzelfde gedicht ('Ziekenbezoek') laat zien hoe legetica's van elkaar verschillen. Legetica 1 is de traditionele doodslaande interpretatie. Zij vat het gedicht op als een allegorie, die herleid kan worden tot haar 'eigenlijke' abstracte idee of thema. Dat thema is levensbeschouwelijk of poëticaal. Legetica 2 is een technische: zij zoekt complexiteit en eindigt in een doodslaand waardeoordeel. Legetica 3 is een erotische: zij wil de poëtische ontwrichting ondergaan en verblijven in het veld van contemplatie dat in het lezen wordt geactiveerd. De discussie over de paradox van de interpretatie wordt voortgezet. Poëzie en interpretatie kunnen verenigbaar worden als de lezer een tussenpositie inneemt tussen het gedicht enerzijds en de normaliteit van dagelijks bewustzijn en gewone taal anderzijds. Met een interpretatie van 'Opmaat' wil ik tenslotte laten zien hoe de lezer zich via het gedicht van gevestigde taal- en denkclichés kan ontdoen.

1 Inleiding

Judith Herzberg publiceert gedichten sedert 1963. Haar bundels, tot dusver, zijn *Zeepost* (1963), *Beemdgras* (1968), *Vliegen* (1970), *Strijklicht* (1971a), 27 *Liefdesliedjes* (1971b), *Botshol* (1980) en *Dagrest* (1984).[1] Herzbergs poëtische project maakt een bedrieglijk bescheiden indruk. Ze heeft het nooit over 'de poëzie', 'het leven', 'de liefde' of 'de dood'.[2] Elk pathos en elke Grote Visie zijn haar vreemd. Wat dat betreft behoort zij literair-historisch tot een distinctief andere generatie dan voorgangsters als Ida Gerhardt, M. Vasalis en Elisabeth Eybers, die, als dichteressen met een omvat-

tende visie (Meijer 1989) enige verwantschap met elkaar hebben. Deze drie kunnen gezien worden als ‘metaphysical poets’: Gerhardt is dat in haar hele werk, Eybers is het in haar begin- en middenperiode, Vasalis ontwikkelt zich in die richting in haar latere gedichten. Herzberg heeft zich, net als generatiegenote Fritzi Harmsen van Beek, en evenals de meeste mannelijke zestigers, teruggetrokken op het alledaagse en concrete. Ze raapt haar taal en haar onderwerpen van de straat, uit de tuin en uit de keuken: uit de huiselijke kring, uit conversaties, uit de dagelijkse omgang met zichzelf, met geliefden, vrienden, dieren, dingen, de natuur, ouders, kinderen. (Zie ook De Coninck 1981, Fokkema 1986, Heyting 1973:64-65 en Wezel 1987:197) Ze heeft een voorkeur voor op het eerste oog doodgewone, onbetekenende dingen en gebeurtenissen. Overeenkomstig Cullers ‘significance’-regel generaliseren de getrainde poëzielezers Herzbergs taferelen natuurlijk vaak tot Grote Gedachten omtrent leven, liefde, dood en tijd, maar die generalisaties blijven geheel voor hun rekening. Herzberg zelf formuleert geen Grote Levenswaarheden. Het ‘kleine’ wordt bij Herzberg altijd al dermate ingewikkeld, dat het grote helemaal niet meer hanteerbaar is. Alles is belangrijk, alles blijkt vreemder, verwarrender en door twijfel omringder dan het leek. Dat heeft tot gevolg dat het kleine en schijnbaar vanzelfsprekende in de Herzbergiaanse wereld een andere status krijgt:

Liedje

Lieg asjeblieft niet tegen me
niet over iets groots niet over iets
anders. Liever hoor ik het
vernietigendste dan dat je liegt
want dat is nog vernietigender.

[...]

Herzberg 1984:44

De zinsopbouw en de logica van opposities waarin wij plegen te denken doet verwachten: ‘niet over iets groots, niet over iets *kleins*’

(of een equivalent van ‘klein’). Maar kennelijk bestaat er niet ‘iets kleins’. Wat er naast en tegenover ‘iets groots’ staat wordt ontweken, opnieuw gedacht als ‘iets anders’. ‘Anders’ opent twee leesmogelijkheden. Je kunt het lezen als een uitstel van het noemen van de tegenstelling van groot: iets anders dan iets groots - en de lezer moet dan zelf bedenken wat dat andere is. Het is dan onbepaald, en gekoppeld aan datgene waarvan het verschilt: alles wat anders is dan groot. Maar je kunt ‘anders’ ook lezen als bepaald. ‘Groot’ in de hier bedoelde zin van ‘belangrijk’ behoort tot de betekeniscategorie van ‘adjectieven die een gedachte eigenschap of een door redenering (bijv. vergelijking enz.) afgeleide eigenschap noemen’ (ANS 1984:308), zoals in ‘een moeilijk boek’, ‘een groot vernieuwster’, ‘een aardige jongen’. In die betekeniscategorie wordt nu plotseling ook het adjectief ‘ander’ opgenomen, alsof het ook een bepaalde eigenschap kan noemen. ‘Ander’ wordt daarmee losgemaakt van zijn onbepaaldheid en de koppeling aan datgene waarvan het verschilt (‘anders dan..’) en zelfstandig gebruikt, in een eigen, nieuwe betekenis. Daarmee wankelt onze geïnternaliseerde woordenboekbetekenis en ons woordsoortelijke evenwicht. Tenslotte staat ‘anders’ ook nog apart, vooraan de nieuwe versregel, als iets anders. Die geïsoleerde positie vergroot het effect. Zo is de vertrouwde oppositie groot/klein bij Herzberg tot het verwarrende groot/anders geworden. Zo gaat het door: ‘Liever hoor ik het/ vernietigendste dan dat je liegt/ want dat is nog ‘vernietigender’ is eigenlijk onmogelijk, aangezien ‘vernietigendst’ als overtreffende trap logisch niet meer overtroffen kan worden door de vergrotende trap ‘vernietigender’. Ook daar legt de grammaticale logica het af tegen de poëtische logica, die de eerstgenoemde tart en ondergraaft.

Herzbergs poëzie lijkt gericht op het bestrijden van taalverkalking, op het omverhalen van gevestigd denken en waarnemen, toegepast op het dagelijks leven. Daartoe maakt de dichteres gebruik van geheel ongrammaticale spreektaal, directe rede die - in de woorden van Frida Balk (1983:277) ‘een bijna onmerkbare verandering heeft ondergaan’, van het naar boven halen van onverwachte betekenissen in woorden (middels neologismen, schuiven met woordsoorten, woordspelingen), van dubbelzinnigheid, van het muzikale element in taal. Of, minder toegeschreven aan teksteigenschappen

en meer lezersgericht geformuleerd: Herzbergs gedichten lenen zich voor een zeer bepaald poëtisch effect: ze de-automatiseren de lezer in haar gewone waarneming van het schijnbaar zo onverdachte. Ze openen lezersogen voor het vergetene, het verborgene, het onverwachte, de schaduwkant en het incompatibele van de dingen die het gedicht ter sprake brengt, en daarmee ontwrichten ze de tevoren zo als vanzelfsprekend aanvaarde werkelijkheidsvisie van de lezer. Herzberg brengt *complificaties* teweeg. Met dit neologisme bedoel ik het omgekeerde van simplificaties. Een complificatie is het gecompliceerd maken van wat op het eerste gezicht eenvoudig lijkt. Herzberg lezen is meekijken naar zeer kleine dingen, die in het geheel niet klein blijken te zijn. Het is meegenomen worden in aarzeling, principiële twijfel, ingewikkeldheid, onvermoede nuanceringen. De gedichten storten je in gepeins. Ze laten je zitten in een open plek. Ze lossen zelden op tot harmonie en bevredigende eenheid, maar drijven veeleer een wig in de eenheid, de harmonie en de tijdelijke oplossingen waarmee de lezer zich (in haar taal, haar denken, haar leven) tevreden stelt. Op een langer gedicht, ‘Opmaat’, ga ik in paragraaf 4 in. Ik geef eerst een aantal relatief toegankelijke voorbeelden van kortere gedichten die op mij het Herzbergiaanse effect sorteren.

2 Ontwrichtingen

Elke ochtend

Elke ochtend, tussen het aandoen
van zijn linker- en zijn rechterschoen
trekt zijn hele leven even langs.
Soms komt de rechterschoen er dan
bijna niet meer van.

Herzberg 1984:45

Het gedicht roept een visuele voorstelling op. Het beeld is zeer concreet: ik zie een man zitten, een oudere man, op grond van ‘zijn hele leven’, met zijn linkerschoen aangetrokken en zijn rechterschoen in de hand. Het contrast tussen iets dagelijks en eenvou-

digs als schoenen aantrekken en iets zwaars en ondagelijks als het langstrekken van een heel leven, heeft een ontregelende werking. Geen twee activiteiten die verder van elkaar liggen; toch worden ze hier aan elkaar gerelateerd. Door het verband met het langstrekken van een leven complificeert het gedicht de lezersnotie dat het aandoen van schoenen simpel is. Je staat er nooit bij stil. De taal spreekt ook van ‘je schoenen aandoen’. De twee schoenen zijn in die uitdrukking aan elkaar vastgeklonken in een bijna volledig plurale tantum. Er is, in het compositum ‘schoenen aandoen’ geen ruimte tussen de linker- en de rechterschoen. Herzberg creëert, in die staande uitdrukking en in het erbij behorende bewustzijn van ‘schoenen aandoen’ een ruimte. Ze drijft er een wig tussen. Ze plaatst er zelfs een heel leven tussen. Omdat ‘zijn hele leven’ verder niet wordt toegelicht gaat het werken als een gigantische open plek. Een mysterie: wat voor leven? Waar denkt die man aan? Wat is zo groot en absorberend, dat eenvoudige dagelijkse handelingen als schoenen aantrekken erdoor worden verlamd, en soms zelfs niet eens afgemaakt kunnen worden? En dat niet een keer, maar elke ochtend. Hoe moet die man zich verder staande houden in het leven - want als de rechterschoen er soms niet eens van komt, hoe moet het dan in vredesnaam met koken, eten, menselijk contact? Hij zit daar maar voor me. Wat hem verlamt blijft ondoordringbaar. Zijn het gelukkige herinneringen, of, meer waarschijnlijk, was zijn leven treurig, kwellend, onopgelost? Welke stoet van beelden trekt aan hem voorbij? Het gedicht is zelf een imitatie van onoplosbaarheid, door er niets over los te laten. Het vanzelfsprekende van een dagelijkse handeling is ondergraven door iets onbepaalds, iets wat groot, tragisch en onbegrijpelijk is, en waarmee de lezer blijft zitten.

Een gedicht dat in zijn poëtisch effect enigszins lijkt op ‘Elke Ochtend’ is ‘Ziekenbezoek’. Over dat gedicht zijn vijf commentaren beschikbaar van andere interpreten (Wezel 1987 ‘ontdekte’ deze poëtische discussie en leverde er zelf de laatste bijdrage aan). Met behulp daarvan kan ik de door mij voorgestane interpretatiewijze wat concreter maken.

Ziekenbezoek

Mijn vader had een lang uur zitten zwijgen bij mijn bed.
Toen hij zijn hoed had opgezet
zei ik, nou, dit gesprek
is makkelijk te resumeren.
Nee, zei hij, nee toch niet,
je moet het maar eens proberen.

Herzberg 1968:52

In de eerste regel is ‘een lang uur’ weer een ontwrichting van het cliché dat je verwacht: ‘een uur lang’. De plaatsverandering van ‘lang’ werkt als een ‘foregrounding’ waardoor het uur in de beleving van de lezer in zijn volle lengte beleefbaar wordt. Ik zal eerst het commentaar van anderen op dit gedicht de revue laten passeren.

De eerste interpretatie is van W.M. Visser (1974). Hij vestigt er de aandacht op dat het ‘lang uur’ zwijgen van de vader door de ‘ik’ een *gesprek* wordt genoemd. Dat zal ironisch bedoeld zijn, maar ‘wanneer je je als lezer losmaakt van de anekdote’ zou je het zwijgen van de vader inderdaad, aldus Visser, als een gesprek kunnen opvatten. Een zieke heeft geen behoefte aan conversatie van het type Hoe-gaat-het-met-je? ‘Dat merkt hij, die zijn kind liefheeft, zo wel.’ Opmerkingen als ‘Mooi weer vandaag’ zijn

> nieuws uit de buitenwereld, waarvan de zieke een buitenstaander is. Nee, de in bed geïsoleerde patiënt heeft echt geen behoefte aan koetjes en kalfjes en ouwe koeien om het bezoekuur mee te dempen, maar aan liefde. Wie liefde kent, weet dat zwijgen in bepaalde situaties veelzeggend kan zijn. Zo zwijgend zit de vader aan het ziekbed, vol liefde voor zijn kind, dat er niets van begrijpt. Zijn liefde blijft onbeantwoord, vindt geen weer-klank. Het kind maakt hem een verwijt. Ten onrechte: het is juist de ‘ik’ die tekort schiet: een tekort aan liefde. (Visser 1974:325)

Visser vervolgt dan met twee constructies van wat in de interpre-

tatiemethodes à la Beardsley (1958) en Mooij (1963) wel de idee of het thema wordt genoemd. De eerste: '"Ziekenbezoek" [geeft] het gebrek aan communicatie, de belabberde menselijke relaties, de onbeantwoorde liefde [...] weer'. De tweede:

> Projecteren we tenslotte de situatie uit het gedicht op onze relatie met God. We gaan heel egocentrisch op in ons eigen wereldje, een ziekbed. En die Vader daarbuiten zit maar te zwijgen, denken we. Hij zit blijkbaar wel naast ons, maar we merken er niets van. Een nietszeggende God. Wanneer we Hem dat tenslotte verwijten, reageert Hij met een bemoedigend: 'Je moet het maar eens proberen.' Misschien dat we dan toch iets gaan begrijpen van de Liefde. (325)

Wat Visser doet is de gigantische open plek, die het gedicht schept met betrekking tot het 'zwijgen' van de vader, invullen. Maar door dit invullen van 'betekenis' zet hij de werking van de open plek stop. Het begint al met zijn persoonlijke associaties, die heftig in de richting van 'liefde' en 'verwijt' gaan, terwijl, in mijn lezing, de relatie tussen vader en dochter - of zoon - zeer impliciet blijft. Daar gaat het nu juist om. Wie snel wil invullen kan met evenveel recht beweren dat het hier gaat om een sadistische vader. Welke 'betekenis', vanuit welke werkelijkheidsvisie dan ook, Visser vervolgens voor het gedicht zou hebben gesubstitueerd: zulke constructies van 'thema' of 'idee' *ontvluchten* het gedicht. Visser kondigt zijn vlucht zelfs aan in de onheilspellende zinsnede 'wanneer je je als lezer losmaakt van de anekdote'. De sensibele concreetheid, het beeld dat wordt gewekt van die vader, hoed af, een lang uur zwijgend aan het bed, wordt in deze interpretatie niet gevoeld. Deze interpreet zoekt het gedicht en verdraagt het niet. Hij begeeft zich heel even in die vreemdheid, ambiguïteit, beeldendheid, om er zich weer zo gauw mogelijk van te ontdoen, voorzien van zijn veilige interpretatie waarin het gedicht is 'uitgelegd'. Hij neutraliseert het en abstraheert ervan. Een schoolvoorbeeld van wat Culler zou noemen de 'unseemly rush from word to world'.

De twee volgende lezers, Robert Anker (1983) en Gerrit Krol (1984), geven geen doodslaande interpretaties, maar commentaren op de werking van het gedicht.Toch zijn ook dit pogingen

om aan die werking te ontkomen, deze keer door middel van een waarde-oordeel. Krol en Anker brengen ‘Ziekenbezoek’ ter sprake in hun discussie over ‘makkelijke’ en ‘moeilijke’ gedichten. Beiden vinden het ‘makkelijk’. Anker vergelijkt het met een ander gedicht van Herzberg, ‘Geen pijn’, dat hij beter, want moeilijker vindt. Zijn commentaar op ‘Ziekenbezoek’:

> Dit gedicht [...] vind ik nu werkelijk eenvoudig, hoewel niet overbodig. Het is gemakkelijk te resumeren, maar toch lees ik het liever nog eens over, zodat de manier waarop het is neergeschreven er kennelijk wel toe doet. Een simpel gedicht dus; maar is het nu ook mooi? Gelukkig dat ‘mooi’ geen constante is. Ik vind het dus wel mooi, maar lang niet zo intrigerend als ‘Geen pijn’. Meer ‘aardig’ eigenlijk: dat zeg je vooral van een gedachte.

Krol:

> Hier [in ‘Ziekenbezoek’] geven de bakens, als je die al nodig hebt, wel heel duidelijk de weg aan die je gaan moet: rechtstreeks naar de laatste regel die in z'n eentje de schoonheid van het gedicht bepaalt. Haal je de laatste regel eraf, dan blijft van het gedicht als zodanig niets over. Het is de laatste regel die het gedicht zijn zwaarte geeft, zijn complexiteit, zelfs in letterlijke zin: het is een vraag waarmee je blijft zitten als het gedicht uit is.

Tenslotte: zowel Krol als Anker geven de voorkeur aan ‘complexe’ gedichten, want de lezer moet, in de woorden van Krol, ‘complexiteit oplossen tot orde’.

Het vierde commentaar, van K.L. Poll (1984), is een reactie op Krol en Anker en geeft weer een interpretatie. Een aardige interpretatie, die echter op het laatste moment toch weer zwicht voor een ‘ware’ betekenis, een subtekst achter de tekst. Poll begint met Anker en Krol af te drogen. Hij vindt hun lezerscredo, het ‘oplossen van complexiteit tot orde’ vrijblijvend en formalistisch: ‘Een gedicht wordt op deze manier gereduceerd tot een kwestie van constructie en de verhouding tussen dichter en lezer tot een krachtmeting tussen twee loze vernuften.’ Verder wijst hij erop dat in

beider reactie iets neerbuigends en kleinerends doorklinkt:

> Anker noemt 'Ziekenbezoek' werkelijk eenvoudig, makkelijk te resumeren, een simpel gedicht, wel mooi maar eigenlijk meer aardig dan mooi. Krol zegt, met een begin van ongeduld en verveling, dat het allemaal wel heel duidelijk is en dat alleen de laatste regel het versje weet te redden van een al te triviale fluttigheid. Zo staat het er niet, maar het scheelt niet veel.

Ik zou dat zelf iets gematigder formuleren: Anker ziet er - terecht -van af het gedicht te resumeren, te reduceren tot de abstracte idee, en Krol geeft toe dat het gedicht je met een vraag laat zitten. Maar geen van beiden laat de open plek 'werken'. Ze doen er niets mee omdat ze liever 'moeilijke' puzzels oplossen dan 'makkelijke' gedichten op zich laten inwerken. Ze begeven zich niet 'in' het beeld en beperken zich tot een waardeoordeel over het vers op grond van de techniek ervan.

Terug naar Poll, die vervolgens een andere *leeshouding* voorstelt, waarmee ik volledig kan instemmen. Krol en Anker hebben

> het gedicht niet ver genoeg in zich [...] laten doordringen. Zij begrepen bij eerste lezing direct wat er stond, dat wil zeggen de losse woorden, regels, zinnen, mededelingen, maar daarna toonden zij geen belangstelling meer voor het onderwerp, voor de scène tussen vader en kind [...]. Zij vragen zich, bijvoorbeeld, niet af wat voor vader dat was die daar een lang uur zat te zwijgen, en wat voor kind. Zij registreren niet de tegenstelling tussen de zwijgende ouderwetse man met een hoed - wie is tegenwoordig nog in het gelukkige bezit van een vader met een hoed? - en het kind dat zich met het joviale 'nou' en het misplaatste vergaderwoord 'resumeren' laat kennen in zijn of haar onhandige en oppervlakkige jeugdigheid. Aan de andere kant: diezelfde opmerking, over het resumeren, heeft ook iets grappigs en liefdevols. Voor het effect van het gedicht is het middenstuk even onmisbaar als het begin en het slot. De vader reageert aarzelend, vriendschappelijk, nadenkend, opvoe-

> dend, als hij zegt: nee, nee, toch niet, je moet het maar eens proberen. Wat voor zwijgen was het dat door het kind verbroken werd? Een pijnlijk zwijgen? Berustend? Slaperig? Innig? Treurig?

Door deze vragen te stellen laat Poll de open plek effect sorteren. Hij blijft over dat eindige stukje tekst gebogen zitten, en gebruikt het als plaats voor contemplatie. Hij blijft langer 'in' het beeld van de zwijgende vader en laat zich verontrusten door de poly-interpretabiliteit ervan. Wat 'zegt' dit zwijgen? Wat kan het allemaal uitdrukken? Deze twee mensen zijn intiem verbonden, maar de een wijst de ander erop dat zij hem toch niet zomaar kan 'resumeren'. De vader appelleert aan het gebrek aan aandacht - bij het kind - voor de betekenissen van dit schijnbaar eenvoudige zwijgen.

In mijn eigen leesproces van het gedicht complificeert 'Ziekenbezoek' een bij mij bestaande voorstelling van een/de vertrouwde vader-dochter relatie. Ze kennen elkaar al zo lang, en toch blijft de vader voor de (ik denk op grond van 'resumeren' volwassen) dochter een mysterie: niet zomaar te bevatten, te begrijpen, te resumeren. 'Jij weet niet wat er in mij omgaat', lijkt hij te zeggen. De relatie is trouwens van beide kanten raadselachtig. Want niet alleen spreekt de vader niet, ook de dochter doet dat niet. Zij heeft er tot het afscheid van afgezien om de vader uit zijn zwijgen tot praten te bewegen. Durft zij het zwijgen niet te verbreken? Weet zij waarom hij zwijgt? Is zij zelf begonnen met stommetje spelen? Zijn ze woedend op elkaar? Is hen zojuist iets verteld waarover niet te praten is? Ik probeer het beeld van die zwijgende vader als open plek, als veelheid van betekenissen, op maximale spanning te brengen. Ik probeer me te realiseren wat dit zwijgen allemaal zou kunnen betekenen. De taal van het zwijgen te horen. Zo vat ik het gedicht op, zoals Sontag (1966) propageert, als een invitatie 'to hear more, to see more, to feel more'. 'Ziekenbezoek' werkt als een uitnodiging tot subtiliteit. Overeenkomstig de 'significance'-regel laat ik dit tafereel ook emblematisch worden voor relaties in het algemeen. Dat voert je uiteindelijk naar persoonlijke associaties omtrent de wijze waarop je zelf intieme anderen meent te kennen: het gedicht stort je in gepeins, maar de gewekte, concrete, sensibele beelden van het gedicht blijven daarbij primair.

Poll kan het tenslotte toch niet laten om het gedicht alsnog de begeerde complexiteit te verlenen, door het te lezen als een gedicht over poëzie. ‘Ieder gedicht is te beschouwen als een poging om de stilte te resumeren, om het beschaafde, fijngevoelige, alomtegenwoordige zwijgen hier en daar, voorzichtig en tactvol, met een enkel woord te verbreken.’ Poll maakt hier gebruik van een lees-conventie, een regel in zijn ‘literary competence’ die het mogelijk maakt elk gedicht te lezen als een gedicht over het dichten zelf. Het gedicht wordt een allegorie (Culler 1975:177). Zo zet hij uiteindelijk de werking van het gedicht ook stop door het ‘invullen’ van betekenis. De God van Visser wordt de Poëzie van Poll. Behalve op literaire conventies berusten zijn substituties ook op andere (onbewuste) keuzes. Zo vult hij bijvoorbeeld in dat het lyrisch ‘ik’ in dit gedicht een kind is, dat zich laat kennen ‘in zijn of haar onhandige en oppervlakkige jeugdigheid’. Die invulling ‘jeugdigheid’ is arbitrair en *maakt* ‘resumeren’ vervolgens (met behulp van de eenheidsconventie) tot een misplaatst vergaderwoord: in de mond van een volwassen dochter/zoon zou ‘resumeren’ helemaal niet misplaatst zijn. Vervolgens wil Poll zo graag tot zijn zingeving van ‘Ziekenbezoek’ als poëticaal gedicht komen, dat hij in strijd raakt met zijn eerdere substituties. ‘Ieder gedicht is [...] een poging om de stilte te resumeren, om het [...] zwijgen, [...] voorzichtig en tactvol, met een enkel woord te verbreken’. Hier neemt Poll aan dat het dichter/kind ‘voorzichtig en tactvol’ het zwijgen doorbreekt, terwijl hij het kind eerder tekende in zijn/haar oppervlakkige en onhandige jeugdigheid. Kennelijk is de drang tot een allegorische interpretatie zo groot, dat zulke inconsequenties voor het gemak maar niet meer worden opgemerkt.

Ook de vijfde commentator, Wezel (1987:197), komt met een allegorische interpretatie. Volgens hem kunnen veel van Herzbergs gedichten

> gelezen worden als min of meer verhulde oproep tot nauwkeurig waarnemen. Zo laat ook ‘Ziekenbezoek’ zich lezen als een poging om aandacht te vragen voor die dingen die door hun nietigheid of alledaagsheid die aandacht niet waard lijken. [...] Deze appelfunctie is onverhuld aanwezig in de woorden van de vader.

De ‘ziekte’ van het kind bestaat, in deze trant doorgedacht, dan uit ‘de onzorgvuldigheid en oppervlakkigheid van het waarnemingsvermogen: het kind heeft niet in de gaten hoe veelbetekenend stilte kan zijn.’ Zo leest Wezel ‘Ziekenbezoek’ ook als poëticaal gedicht, maar in meer toegespitste zin: het tafereeltje aan het ziekbed is een allegorie voor de poëtica van Judith Herzberg, die de oppervlakkigheids-ziekte genezen wil. Met behulp van dezelfde ‘significance’-regel, dat in poëzie iets specifieks opgevat kan worden als embleem voor iets algemeners, komen drie interpreten zo tot drie verschillende betekenisgevingen. De God van Visser en de Poëzie van Poll worden de Herzberg-Poëtica van Wezel.

Dit setje van commentaren is interessant om verschillende redenen. Ten eerste laat het zien dat lezers dezelfde regels van literaire betekenisgeving delen, en tegelijk verschillende keuzes maken. Die keuzes kunnen op zichzelf voorwerp van reflectie zijn: waar komen ze vandaan? Visser projecteert zijn religieuze voorstellingswereld in het gedicht: ‘vader’ roept voor hem het klassiek-patriarchale godsbeeld op en hij past alle andere elementen aan dat interpretatiekader aan. Poll projecteert zijn pre-occupatie met het generatieverschil en zijn (vage) poëzie-opvatting in het gedicht. Wezel laat zich sturen door de context (een artikel over poëtische motieven bij Herzberg) waarbinnen hij interpreteert. Hij maakt zijn betekenisgevingen dienstbaar aan dat onderwerp. Zij hebben alle drie gelijk. Deze groep lezers deelt een legetica (poëtica van de lezer) volgens welke de zin en waarde van een gedicht ligt in zijn vermogen de visies, levensbeschouwingen en kunstopvattingen van de lezer/es in discussie te brengen en te bewerken. Deze interpretaties leggen, hoe indirect ook, een verband tussen gedicht en ‘wereld’. Zelf leg ik dat verband ook, want ik relateer ‘Ziekenbezoek’ onder andere aan de onkenbaarheid van mijn eigen intimi. Ik breng dat echter niet als een interpretatie - hier is de betekenis - maar als een veld van contemplatie dat, voor mij, door het gedicht wordt geactiveerd. Om die reden pas ik in legetica 3, die hieronder nog zal volgen. Krol en Anker hebben een andere legetica. De zin en waarde van een gedicht ligt voor hen in zijn complexiteit. Gedichten zijn daarmee losgemaakt uit de levensbeschouwelijke context. Binnen legetica 1 is niet te beslissen welke betekenis juis-

ter of onjuister is. Wel is er verschil in de kwaliteit van de interpretaties. Poll is kwalitatief beter, omdat hij de semantische ruimte, dat wil zeggen de veelheid aan mogelijk verschillende betekenissen (Van Alphen 1987:46-50) langer dan de anderen openhoudt. Hij stelt het leggen van verband tussen woord en betekenis, beeld en verbeelde, gedicht en 'wereld' uit. Daarmee doet hij meer recht aan wat gedichten volgens onze afspraak 'willen': een plek scheppen voor contemplatie. Interpretaties worden interessanter naarmate de interpreet de interpretatie langer uitstelt én zich altijd blijft realiseren dat zijn/haar betekenisgeving een keuze is uit meerdere, mogelijke, betekenisgevingen. Die keuze is zelf, zo weet de reflecterende interpreet, context- en ideologiegebonden. Ten tweede zijn de commentaren interessant omdat ze soorten legetica's laten zien. Legetica 1 en 2 verschillen sterk van elkaar. Krol en Anker presenteren de tekst - althans hier - als losgemaakt van buiten-tekst. Zij zijn lees-technici. Zij lezen niet om het gelezene te toetsen aan hun eigen gevoels- en ervaringswereld. Als professionele literatuurgebruikers kijken zij naar de spanningsopbouw: een legetica waarbij de complexiteit en de kunstgrepen van poëzie om zichzelfs wil bestudeerd worden. Daar is niets tegen, maar het is wel riskant, omdat deze legetica waardevrijer lijkt dan legetica 1, die tot zichtbaarder partijdige betekenisgevingen leidt. Van de ene kant kan deze benadering de onwenselijke 'rush from poem to world' verhinderen, van de andere kant vervangt zij - zoals hier - de snelle betekenisgeving van legetica 1 door al even snelle waardeoordelen. Deze (onder beroepslezers zeer populaire) legetica loopt altijd het gevaar haar waarde-oordelen te verkopen als objectieve, op neutrale toetsingen gebaseerde conclusies.

De twee legetica's zoals ze bleken uit de commentaren die de revue passeerden, komen weer met elkaar overeen in hun vooronderstelling dat de betekenis c.q. de werking *aan de tekst* moet worden toegeschreven. De commentaren besluiten ook allemaal met een uitspraak over wat het gedicht 'betekent' c.q. met een waarde-oordeel.

Ik stel een derde legetica voor waarin de interpreet niet uitkomt bij de betekenis van het gedicht of het waarde-oordeel erover, maar bij zichzelf: bij het veld van contemplatie dat gedicht en lezer samen activeren. Daarmee hoeft de werking van het gedicht niet te

worden stopgezet, noch in een definitieve interpretatie, noch in een doodslaand oordeel. Het object van de interpretatie is in die legetica de interactie tussen tekst en lezer. Het gaat om wat de lezer het gedicht toestaat te *doen*.

Ook in die legetica blijft het paradoxale van interpretatie dat we het gedicht zoeken vanwege zijn raadselachtigheid en zijn vermogen ons te ontdoen van gevestigde taal- en denkstructuren, terwijl we aan de andere kant in de interpretatie toch steeds moeten refereren aan de normaliteit waar we juist van af willen. Maar in legetica 3 vertoont zich toch duidelijker de precieze betekenis van het begrip paradox: een schijnbare tegenspraak. Ik licht dit toe met twee interpretaties.

3 De paradox van de interpretatie

4 mei

Juist toen hij wilde zeggen:
‘maar iedereen verschaft zich toch
problemen, net niet te groot om overheen
te kijken naar een onbereikbaar,
beter leven’
vielen de stille minuten.
Motoren werden afgezet
kerkklokken hielden op
en vogels, zwermen spreeuwen
suizelden over het plein.
Wind schraapte de hoeken
markiezen flapperden, scharnieren
kraakten en piepten.
En in de lege lucht
knalden de vlaggen als zwepen.

Herzberg, 1968:14

We vallen midden in een conversatie tussen ‘hij’ en ‘ik’. Wat ‘hij’ had willen uiten vat ik op als een schijnzekerheid: de hanteerbaarheid van problemen. Er is een voorgaande spreekbeurt van ‘ik’

geïmpliceerd in het woord ‘maar’. Hij wil een tegenwerping maken tegen iets wat ‘ik’ zojuist heeft gezegd, bijvoorbeeld over onoplosbaarheid, over problemen die te groot zijn om te dragen. Kennelijk weet de ‘ik’ wat hij daarop had willen zeggen. Zij voelde het al aankomen, zoals je een gemeenplaats voelt aankomen in een conversatie. Wat ‘hij’ had willen zeggen is een van de clichés, ook de lezer welbekend, waarmee wij de onoplosbaarheden van ons afhouden. Niets is echt te groot om overheen te kijken. Er staat, arrogant: iedereen *verschaft* zich problemen. Dat verschaffen suggereert dat je je naar believen kunt voorzien van problemen, zoals je je voorziet van kleding, meubilair of werkzaamheden. Alsof je problemen kunt kiezen, op maat. Dan vallen de stille minuten. De stille minuten snoeren hem de mond. In de stille minuten presenteert het gedicht het tegendeel van deze gemakkelijke visie op de hanteerbaarheid van problemen: een massieve onoplosbaarheid. 4 mei is dodenherdenking, de stille minuten de herinnering aan de oorlogsslachtoffers, de zes miljoen, symbool van het juist *niet* kunnen kiezen van je lot. De spreekbeurt van ‘ik’, het antwoord op wat ‘hij’ had willen zeggen, wordt nu overgenomen door de stille minuten. Een sprekende stilte, die de conversatie definitief beëindigt.

Er zijn in het gedicht drie tegenstellingen te lezen: 1. tussen verschafbare problemen en onoplosbaarheid; 2. tussen geluid en stilte; 3. tussen vlaggen en zwepen. De tweede tegenstelling, geluidstilte, wordt opgebouwd in datgene wat hij had willen zeggen, conversatie, enerzijds en de stille minuten anderzijds. Binnen die stilte worden anders onhoorbare geluiden opeens hoorbaar. Die geluiden die zich altijd achter de luidere geluiden verschuilen worden opgenoemd in een zesdelige enumeratio, die opklimt in desolaatheid. De desolaatheid zet in in het tweede lid van de opsomming, ‘Wind schraapte de hoeken’. Het werkwoord schrapen kan, in het normale taalgebruik, drie betekenissen hebben: 1. met een scherp voorwerp bestrijken, m.n. om er iets af te krabben (wortels schrapen); (de keel) schrapen; 2. met kleine beetjes, m.n. met hebzucht bijeenbrengen [van bezit] 3. een schurend, krassend [onaangenaam] geluid voortbrengen (Van Dale 1984 III:2550). Schrapen wordt hier toegeschreven aan de wind, waarbij die standaardbetekenissen alle drie meeresoneren: die van het (onaangename)

schraapgeluid, die van het gierige bijeenschrapen van bezit en die van het bestrijken met een scherp voorwerp, waarmee de wind - in een synesthesie - impliciet is vergeleken met een mes. De wind schraapt de hoeken af: de wind slijt, holt gierig uit, tast aan. De markiezen die flapperen en het kraken en piepen van scharnieren brengen eveneens associaties met verval, onverzorgdheid, onbewoonbaarheid. In de laatste regels wordt de desolaatheid opgevoerd tot iets gruwelijks: het geluid van de wapperende vlaggen, als symbool van het Vaderland, Oranje en officiële staatsplechtigheden wordt daar vergeleken met het knallen van zwepen. Het knallen van zwepen wekt, in dit verband, associaties met de historische praktijken van het Duitse fascisme: intimideren, opjagen, afranselen. Die historische betekenis wordt, in de vergelijking, overgebracht op de contemporaine in de wind knallende vlaggen. Daarmee worden de knallende zwepen uit het verleden in dit heden ingevoerd. Het verleden is niet voorbij. Het is nog steeds hoorbaar, en daarmee aanwezig gesteld. Het is niet voor niets hoorbaar in de vlaggen. De vlaggen worden, in de vergelijking, ontdaan van hun positieve associaties en voorzien van negatieve: het Vaderland, Oranje en officiële staatsplechtigheden kunnen ook geformuleerd worden als nationalisme, het vaderland ‘van smetten vrij’, zoals een van onze volksliederen het wil, hetzelfde nationalisme dat, in de nazitijd, leidde tot de moord op de joden.

Het gedicht ontwricht een gemakkelijk wereldbeeld, het comfortabele idee van de verschafbare problemen. Het voert ons naar het hart van de onoplosbaarheid. De stille minuten raken in het gedicht ook niet meer over: het gedicht is uit voordat de stille minuten zijn geëindigd. Voor de lezer blijven de stille minuten daarom duren, als een gigantische open plek: een plek om te denken over onuitsprekelijk kwaad, dat door het gedicht dan ook niet wordt uitgesproken, maar waarmee het ons, lezers, omringt. Dat mij omringt, nu, al de tijd dat ik het gedicht lees, erover denk en dit schrijf.

In deze interpretatie van ‘4 mei’ heb ik trachten weer te geven wat het gedicht *doet*. Het is orde-verstorend, het ontwricht. In dit geval: het gesprek, het geluid, de gemakkelijke levensvisie, de driekleur. De lezer kan zichzelf, via het gedicht, voeren naar de

tegendelen van dat alles, naar de complificatie. Hoe doet de lezer dat? Door zich, met het gedicht mee, te ontdoen van gesprek, geluid, gemakkelijke levensvisie, driekleur. De lezer eindigt in de onoplosbaarheid, in het beeld. De lezer neemt, in de gang van de interpretatie, in feite een tussenpositie in tussen de beelden van het gedicht en de dagwereld van rationaliteit en uitleggen die het gedicht aanvalt. Dat is de paradox van de interpretatie: dat de lezer heen en weer moet lopen tussen de beelden van het gedicht en de in haar gevestigde normaliteit van dagelijks bewustzijn en gewone taal. Want om mij te 'ontdoen' heb ik in deze interpretatie steeds een beroep gedaan op gevestigde woordbetekenissen (schrapen), op begrippen uit de retorica (tegenstelling, synesthesie, enumeratio, vergelijking) en op amplificaties ontleend aan kennis van de werkelijkheid (4 mei is..). Kortom: op zaken die de beelden zelf verzwijgen, maar die ik moet inroepen om de beelden te bereiken. Om te kunnen ervaren wat het gedicht doet, om de poëtische contemplatie mogelijk te maken, moet de lezer expliciteren: niet om de beelden uit te leggen maar om erin te komen. Niet om het gedicht te abstraheren tot 'idee' maar om de beelden op volle spanning te brengen. Niet om het gedicht in te vriezen tot zijn 'gedachte' maar om het eigen lezers-zelf te 'verhitten' en los te trekken uit de normaliteit.

Herzberg bedient zich van meer poëtische procédés dan hier, in interpretatie beleefd, aan de orde kunnen komen. Vaak creëert zij haar poëtische 'suspense' door het gedicht te beginnen met een vraag, of een opmerking over de vreemdheid van iets. 'Is missen heviger dan hebben [...]?' (1968:54). Of: 'Zou dat er zijn, een wet/tot het behoud van pijn?' (1984:16). Of: 'Wat meer verrassing dan dit hier/deze, deze zeer uitzonderlijke rups?' (1968:44). Soms is het hele gedicht een vraag, zoals in het korte, gelijknamige:

Vraag

Hoe is dat zo geworden
Van altijd komen slapen
Tot nooit meer willen zien?

Herzberg 1968:40

Intrigerend is ook haar gewoonte om zinsdelen weg te laten. Een merkwaardige inclusiviteit, die raker is dan grammaticale zinnen; een poëtische economie die wel lijkt op de inclusiviteit van de spreektaal, maar die daarvan toch ook aanmerkelijk verschilt.

[‘1944’] ‘Wees blij dat je nog leeft/ en was het wel, maar zong/ My body is over the ocean.’ (1971a:10). Of: ‘Liepen te praten over dingen die we later -/ Leven is bewegen en bewegen is/ heel ver en heel langzaam bibberen.’ (1963:15). Of: ‘Je hoopt dat alles wat je ooit gehoopt,/en toen maar opgerold, omdat een rol/ beter te dragen, ooit nog eens uitgerold/ kan worden in volle lengte/ van vroeger bedoeld.’ (1984:8). Of: ‘Hoe die lekkerte/ vertalen’ (1984:19).

De paradoxale positie van de interpreet is daarbij steeds, dat zij gebruik moet maken van explicitering om zich bewust te kunnen worden van deze ‘impliciteringen’. Om de ondermijning van de orde der grammaticale expliciethеid te kunnen beleven moet de interpreet die navoltrekken, vertrekkend, paradoxaal, vanuit de in haar geïnstalleerde norm. Het door elkaar gooien van de woordsoorten heeft Herzberg met veel andere dichters gemeen: ‘Raam vol boom’ (1963:7). In ‘Uit een chaos van lakens en voorgevoel opgestaan’ (1963:8) is de chaos geïmiteerd in het bijeenplaatsen van twee ongelijksoortige zelfstandige naamwoorden. Deze verschijnselen moeten, net als de neologismen, de spreektaligheid en de woordspelingen, door de interpreet op dezelfde paradoxale wijze worden beleefd: door ze te relateren aan ‘hoe het hoort’ en vervolgens de ontwrichting daarvan innerlijk te ondergaan. Hieronder bespreek ik nog het langere gedicht ‘Opmaat’ wat vollediger, als concrete presentatie van mijn wijze van interpreteren.

4 Opmaat

Een opmaat is in de muziek de kleine noot buiten de eigenlijke maatorde, waarmee het lied of muziekstuk begint: de opslag. Het gedicht ‘Opmaat’ kan gezien worden als de opmaat tot Herzbergs poëzie: het is het eerste gedicht van de eerste bundel die zij publiceerde (*Zeepost* 1963). Impliciet is, met de titel ‘Opmaat’, de metafoor van de symfonie, hetmuziekstuk, opgeroepen voor hethele oeuvre. Het latere werk lezend vind ik het gedicht haast programmatisch voor Herzbergs poëzie tot nu toe.

Opmaat

Staat de kleine boot
op de golftop
  stil?

En de mast dan,
heen en weer, na het
heen, voor het
  weer?

Voor iedere zwiep
(ook bij muziek)
zweeft even
  niets.

Opwaarts valt de gibbon
van tak op tak maar
voor hij grijpt, grijpt
hij even
  niet.

Eer het draafpaard
aan de sprong begint
houdt het
  in?

Bevrienden is niet iets
van overdaad maar
iets van
   pauze.

Het is de stilte die
de toon bepaalt. Ook
van het eskimo
   lied.

Herzberg 1963:5-6

'Opmaat' is te lezen als een gesprek met de lezer/es. Het begint met vragen. Strofe een stelt datgene ter discussie wat wij gewend zijn ons voor te stellen: dat de kleine boot op hoge golven hevig in beweging is. Het gedicht geeft gelegenheid ons te vervreemden van die stereotiepe waarneming. Deze wordt ge-de-automatiseerd door mee te gaan in die vraag: staat die boot ergens in die beweging - en wel op het meest dramatische moment, op de golftop, ook *stil?* Aangesproken door die vraag ben je waarschijnlijk eerst geneigd om te antwoorden, 'nou, nee'. Dan probeert het gedicht het nog een keer met dezelfde vraag. Nu wordt de aandacht gevestigd niet op een vastgeroeste waarneming, maar op een staande uitdrukking in de taal, de vaste combinatie *heen en weer*. De mast gaat heen en weer: staat hij even stil, na het heen, voor het weer? Hierbij brengt de lezer haar kennis van de grammatica in het geweer, noterend dat er iets zeer ongeoorloofds gebeurt met dit gebruik van de woorden 'heen' en 'weer'. 'Heen' en 'weer' zijn bijwoorden, maar Herzberg maakt er zelfstandige naamwoorden van: 'het heen', 'het weer'. De combinatie 'na het heen' wordt nu zoiets als 'na het eten', 'na de reis'. Je kent wel 'het heen en weer' ('ik krijg er het heen en weer van') maar wat hier staat is op geen enkele manier meer standaardtaal. De gesloten combinatie 'heen en weer' wordt opengebroken, en het effect daarvan is dat de aandacht opnieuw wordt gevestigd op de tweeledigheid van die afgesleten uitdrukking die je gewend bent te horen als een geheel. Aldus worden de verborgen en verdrongen mogelijkheden van een staande uitdrukking weer in werking gezet. Dat is de eerste com-

plificatie. Maar als de wig eenmaal gezet is, is twee misschien wel drie. Er zit misschien nog wel iets tussen het heen en het weer: stilte. Dat is de tweede complificatie. In de inleiding is al toegelicht dat dergelijke procédés typisch Herzbergiaans zijn. De lezer krijgt gelegenheid woorden in andere grammaticale gebruikscategorieën te zien dan die waarin ze horen, en daarmee de provocatie te ondergaan van de in haar vastgezette grammaticale orde.

Het gedicht is begonnen met twee strofen geformuleerd als voorzichtige retorische vragen. In strofe drie en vier worden verwante waarnemingen al iets krachtiger geformuleerd, namelijk als stelling. Daarbij kan genoteerd worden dat het gedicht op een weinig opzichtige manier rijm en alliteratie hanteert.

> Voor iedere zwiep
> (ook bij muziek)
> zweeft even
> niets.

Er is eind- en binnenrijm (iedere, zwiep, muziek, niets; en zweeft, even), en ook alliteratie (zwiep, zweeft). Het muzikale element van taal wordt hier gebruikt als uitbeelding van de muziek waarover het gaat. Je hoort de muziek. Het effect van deze iconiciteit[3] wordt misschien nog versterkt als de lezer het tot bewuste waarneming van die iconiciteit brengt.

Merkwaardig is in strofe vier ‘Opwaarts valt’, in ‘Opwaarts valt de gibbon’. Opwaarts vallen kan niet: men valt - rationeel gesproken - neerwaarts. Toch stel je je iets voor bij dat ‘opwaarts vallen’ van de gibbon. Hij zet zich af, zweeft omhoog en valt grijpend neer aan een tak. ‘Opwaarts vallen’ is het resultaat van een contaminatie tussen springen, omhoog zweven en vallen. Het is een implicitering, een contradictie tussendoor, ook al zo onopvallend weggestopt, die de meditatieve ruimte van dit complificerende gedicht mee creëert: de dingen zijn hier niet wat ze schijnen. Er is stilstand in beweging, stilte in geluid, en er wordt opwaarts gevallen.

De retorische vraag is terug in strofe vijf, maar niet op dezelfde manier als in strofe een en twee. Er staan nu twee vraagtekens. Verder begint de zin ook niet als vraag, maar als stelling:

Eer het draafpaard
aan de sprong begint
houdt het?
in?

Een stelling die halverwege, bevangen door aarzeling, wordt tot vraag. Op grond van het begin van de zin zou je eigenlijk een voortzetting van de stellende vorm verwachten: ‘Eer het draafpaard aan de sprong begint houdt het in’, punt. Het neologisme ‘draafpaard’ vestigt de aandacht op het dynamische, dravende aspect van het paard. Het ‘inhouden’ van het draafpaard wordt ook door de zin zelf geïmiteerd, door het vraagteken na ‘houdt het?’ Hier houdt het gedicht zich, iconisch, ook even in. Tot nu toe is de vraag of er stilte is in (concreet aangewezen) beweging alleen nog maar gesteld met betrekking tot niet-menselijke fenomenen: een schip op de golven, beweging in het algemeen, muziek, gibbon en draafpaard: In strofe zes vinden er twee transformaties plaats. Ten eerste wordt dit gezichtspunt betrokken op intieme menselijke verhoudingen, op ‘bevrienden’. Ten tweede worden pauze/niets/stilte nu expliciet meer gewaardeerd dan beweging/geluid/overdaad. Het gedicht zet nu - weer in de stellende vorm - een ferme stap naar het andere uiterste. In het element dat normaal het meest in het oog valt: beweging, geluid, overdaad, wordt nu niet alleen ruimte gemaakt voor het tegendeel: stilte/rust/pauze. De prioriteit in de aldus gecreëerde tegenstelling wordt zelfs radicaal *omgekeerd:*

Bevrienden is *niet* iets
van overdaad maar
iets van
pauze.

‘Bevrienden’ is een neologisme: Van Dale kent alleen het adjectief ‘bevriend’, *door vriendschap verbonden* als in ‘bevriende mogendheden’, ‘van bevriende zijde’. De taal schiet tekort, mist een werkwoord dat heel in het algemeen de verschillende vormen van ‘bevrienden’ kan aangeven. ‘Niet iets van’ is sterk spreektalig: het suggereert onvermogen om het juiste woord te vinden. Wat hier

gezegd wordt is moeilijk te zeggen. Er is een tastend zoeken naar iets dat niet voor de hand ligt. Dat het zich zo moeilijk laat zeggen is - iconisch - gepresenteerd in de kennelijke noodzaak een nieuw woord te vinden en in de onbeholpenheid van de spreektaal.

De laatste strofe:

> Het is de stilte die
> de toon bepaalt. Ook
> van het eskimo
> lied.

zet de laatste stap naar een totale herdefinitie van beweging/geluid/dynamiek/muziek: het lied IS de stilte. Strofe zes is een commentaar op de uitdrukking *c'est le ton qui fait la musique*. Het gedicht, doet een stap terug naar het voorliggende derde element: naar de vraag: en wat bepaalt de toon? Het cliché is hier veranderd - in de geest van het voorafgaande - tot: het is de stilte die de toon bepaalt. De stilte is primair, daaruit komt alles voort.

Het eskimolied is zelden te beluisteren, maar het werd ten gehore gebracht tijdens het concert van de Canadese Inuit-eskimo's in het Hollandfestival 1985. Het eskimolied begint met een diep gezoem. Stilte en concentratie spelen een zeer belangrijke rol in dit gezang. Volgens archaïsche opvattingen over muziek - nu nog bij sommige natuurvolken, bijvoorbeeld Eskimo's, maar ook in de Europese middeleeuwen en in sommige vormen van oude westerse volksmuziek - is muziek luisteren naar de geluiden van het universum. Wie zingt moet zich voegen in de stilte, door heel goed te horen. Muziek moet de ‘harmonie der sferen’ uitdrukken. De compositie gaat aan de individuele componist vooraf, en maakt het muzikale ritme van het heelal hoorbaar (Tame 1984).

Nog een laatste opmerking over het gedicht als geheel. Als je de bladspiegel bekijkt zie je dat elke strofe eindigt met een geïsoleerd woordje. Je zou kunnen zeggen: een omgekeerde opmaat. Zoals de opmaat het nootje voor de eigenlijk maatindeling is, zo valt dit slotwoordje buiten het lichaam van de strofe. Dat grafische gegeven is een van de hulpmiddelen om het gedicht te laten doen wat het doet: het zet in alle opzichten - ook grafisch - de ‘opmaat’ op zijn kop. Het ondermijnt en herdefinieert de opmaat, want die

is in dit gedicht geen geluid, geen toon, maar stilte. Zoals het gedicht de opmaat op zijn kop zet, zo breekt het ook de in ons denken en waarnemen zo overgewaardeerde dynamiek af. Het attaqueert eenzijdig zien, het ontwricht het onvermogen aandacht te schenken aan schaduw, stilstand, tegendeel.

'Opmaat' heeft ons (mij) stap voor stap op een ander been gezet. We zijn aan het denken geslagen, maar op een *sensibele* manier. Een denken in de vorm van opnieuw kijken: naar de kleine boot op de golftop, naar de opwaarts vallende gibbon, naar de sprong van het draafpaard. We hebben deze beelden op een heel ongebruikelijke manier waargenomen: het ondeelbare moment van stilstand erin gezien. We hebben in muziek het even zweven van 'niets' gehoord. Die invitaties tot anders kijken en luisteren, die behoedzame ontregelingen, hebben in de loop van het lezen geleid tot verdergaande reflectie over het menselijk 'bevrienden'. Ze hebben geleid tot het terzijde schuiven van het taalcliché *c'est le ton qui fait la musique,* het cliché waarmee het onvermogen om stilte te horen ons is aangeleerd en voortdurend in ons bewustzijn wordt bevestigd. Het gedicht ontleent zijn werking aan - wat Sontag (1966) noemde - de 'untranslatable sensuous immediacy of [...] its images.' Als je het gedicht nu reduceert tot een thema, een abstracte uitspraak, als: 'stilte is belangrijker dan beweging en geluid' schuif je het terzijde, tem je het, maak je het overbodig. 'Opmaat' is in zijn concreetheid een 'education of the senses'. Een dergelijke lezing brengt een nieuwe wijze van ervaren en een nieuwe sensibiliteit teweeg. Die ervaring is mogelijk als de lezer de manifeste inhoud volkomen serieus neemt: als zij probeert *in* de beelden te klimmen, erin probeert te blijven, de gewekte beelden *in zichzelf* op volle spanning weet te brengen.

Als de lezer dat doet, kan tenslotte ook een relatie tussen poëzie en werkelijkheid worden gedacht. Het lezen is zelf aanleiding geworden tot het creëren van een andere *werkelijkheidsvisie* bij de lezer. Zij kan, na Herzberg, niet meer kijken naar een kleine boot op hoge golven zonder te denken 'Staat de kleine boot/ op de golftop/ stil?'. Menig lezer die 's avonds in een bus zit of over de Afsluitdijk reist, zal denken Vasalis' regel: 'De bus rijdt als een kamer door de nacht'. Die gedachte impliceert een terugkeer naar, bijvoorbeeld, het mystieke verlichtingsmoment dat het gedicht 'Af-

sluitdijk' ooit heeft veroorzaakt en dat in de werkelijkheidsvisie van deze lezer is opgenomen. Onze taal en werkelijkheidsvisies ondergaan een bewerking in het leesproces. Wat de lezer in stelling brengt wordt verduisterd, gecomplificeerd, ambigu gemaakt, vervreemd, veranderd, geprovoceerd of bevestigd: wat er gebeurt hangt af van de lezer, haar 'literary competence', de sociaal-literaire regels die zij hanteert, haar context, de 'interpretive community' waarvan zij deel uitmaakt. De nieuwe werkelijkheidsvisie die in het lezen tot stand is gekomen, legt zich op haar beurt weer over de werkelijkheidsperceptie heen, als mal, als bril om naar de wereld te kijken. Literatuur heeft effect. Vastgelopen in aanpassing kan ik denken 'De lievigheid is over - 't is tijd om kreng te zijn!' (Fritzi Harmsen van Beek 1965:38), en zo zal elke lezer een hoeveelheid, door eigen interpretatie voorgevormde, beelden, strofen en regels in haar geheugen hebben die in bepaalde situaties als troostend, richtinggevend of ter genieting in het bewustzijn boven komen drijven. Interpretaties worden op hun beurt weer frames, die zich over onze werkelijkheidsperceptie heenleggen. Poëtische visies bewerken de wereld doordat ze werken in de lezers.

Daar ligt tevens de doorbraak uit de impasse waarin de immanente benaderingen en het credo van de autonomie de poëzie hebben vastgezet. Onmogelijk, en ook onwenselijk, is een terugkeer naar de klassieke en Renaissancistische conceptie van kunst - gebaseerd op de retorica - als een vorm van doelbewust geleide actie en macht, om sociale, politieke en morele doelen te bereiken (Tompkins 1980:201-232). Wij, modernen, moeten *door* de verstarring van het solipsistische kunstgenot *heen* naar een ander paradigma. We kunnen daardoorheen door de lezer te zien als de plaats waar het 'kunstgenot' wordt beleefd en tegelijkertijd van zijn solipsisme wordt ontdaan.

Eindnoten:

1 Daarnaast is zij auteur van filmscenario's, theaterstukken en krantenartikelen. Zij begeleidde poëzie-workshops en schreef daarover. Voor bibliografieën van en over haar werk zie: De Coninck 1981:48-53 en Fokkema 1986.

2 Nadat dit was geschreven las ik in het interview met Herzberg door René T'Sas (*Hervormd Nederland* 25-1-1986):
'Een heleboel grote en belangrijke zaken-daar heb ik geen woorden voor, die kan ik niet beschrijven. En ik voel ook niet de neiging daartoe.'
[vraag] *En tot die grote dingen behoren...*
'De dood, de grote liefde.'

3 Een 'icoon' is een teken dat formele gelijkenis vertoont met zijn betekenis. De afbeelding van een flets bij het rijwielpad is zo'n icoon, evenals de doodskop met kluifjes op een flesje met vergiftige inhoud. De term komt uit de semiotiek (zie Van Luxemburg e.a. 1983:58-64).

II
De wil tot lezen

‘dit wordt een filter over de geluiden
die heersen in de kelen van wie huilen.
wie spreken durft, wordt van zijn stem onteigend.

dit wordt een uitroepteken in de ruimte
waar woorden voor het eerst hun klank verkrijgen.
dit wordt een vuist van ingehouden hijgen.’

Neeltje Maria Min, *Voor wie ik liefheb wil ik heten* 1966:56

Hoofdstuk 4
De ‘sexual politics’ van Neeltje Maria Min

> ‘Ich: Es ist nicht mein Vater. Es ist mein Mörder.
> Malina antwortet nicht.
> Ich: Es ist mein Mörder.
> Malina: Ja, das weiss ich.
> Ich antworte nicht.
> Malina: Warum hast du immer gesagt: mein Vater?
> Ich: Habe ich das wirklich gesagt: Wie konnte ich das nur sagen? Ich habe es doch nicht sagen wollen, aber man kann doch nur erzählen, was man sieht, und ich habe dir genau erzählt, wie es mir gezeigt worden ist. Ich habe ihm auch noch sagen wollen, was ich längst begriffen habe - dass man hier eben nicht stirbt, hier wird man ermordet.’
>
> Ingeborg Bachmann, *Malina* 1971:247

1 Inleiding

Neeltje Maria Min staat sinds haar eerste bundel *Voor wie ik liefheb wil ik heten* (1966) bekend als een romantisch-melancholieke, in zichzelf gekeerde en ietwat onvolwassen dichteres. Haar werk zou simpel en toegankelijk zijn. Dit beeld werd geschapen door de literaire kritiek en het staat de interpretatie van Mins werk in de weg. Om die reden geef ik een korte feministisch-kritische visie op de Min-receptie, voordat ik inga op het werk zelf. Het gevestigde beeld moet gerelativeerd worden om Mins werk weer toegankelijk te maken voor de serieuze poëtische leeshouding.

De Min-kritiek van de jaren 1966/67 valt grofweg te verdelen in twee richtingen: de sensatiejournalistiek en de poëziekritiek. De sensatiejournalisten trokken naar Bergen (de woonplaats van de dichteres) en gebruikten Mins werk als aanleiding om te roddelen over haar persoon. Mins debuut in *Maatstaf* (juni 1966) vormde

daartoe de aanleiding. De serie interviews en artikelen die in de zomermaanden van 1966 over Min verschijnen vertonen treffende overeenkomsten:

1. Primair gaat de aandacht uit naar Mins uiterlijk, haar privé-omstandigheden en haar persoon;

2. De communicatie is er een tussen ongelijke partners. Min wordt gezien als jong, meelijwekkend, vertederend of als de incarnatie van 'het raadsel vrouw', wier ondoorgrondelijk innerlijk moet worden blootgelegd. De dichteres, met haar 22 jaar een volwassen vrouw, wordt veelvuldig aangeduid als 'Neeltje', 'het dichteresje', 'meisje'.

3. Als de ondervragers nog toekomen aan het werk plakken ze zonder uitzondering privé-leven en werk plat op elkaar: '[...] haar gedichten waarin zij haar eigen jongemeisjesverdriet en -verlangen uitschreef.' (*AD* 30-7-1966) Wat 'Neeltje' voelt en bedoelt wordt onbekommerd geïllustreerd met citaten uit haar gedichten.

4. Min wordt *buiten* de literaire traditie geplaatst als 'eenling', uitzondering, 'unicum', 'natuurtalent'. Tegelijk herhalen de journalisten Mins favoriete dichters: vooral Nijhoff, Achterberg, Vasalis, Vroman en Lucebert worden genoemd. Velen vermelden dat Min Rodenko's bloemlezing *Nieuwe griffels schone leien* bezit. Dit gaat werken als een suggestie: heeft ze het daar misschien van?

5. De (mannelijke) journalisten zijn voornamelijk met elkaar in competitie om het zwijgzame 'wonderkind' aan de praat te krijgen. Min wordt een object in een wedstrijd. Triomfantelijk meldt het *AD* dat Min

> het zelf 'volslagen onzin' noemde wat er over haar geschreven is in Maatstaf. [...] Voor ons gesprek, dat helemaal niet 'moeizaam' was, haalden we de blonde, grootogige Neeltje een uurtje uit haar werk. [sic!]

6. Aanvankelijk wordt er getwijfeld aan de echtheid van de nieuwe dichteres: zij zou een *Maatstaf*-mystificatie zijn. Als Min toch blijkt te bestaan wordt er getwist over de Man achter Min. De naam Ed Hoornik valt, anderen vinden dat Bert Bakker de ware ontdekker is. Nico Scheepmaker en Ischa (*De Nieuwe Linie* 10-9-1966) pleiten voor Herman Besselaar, redacteur van de dichtershoek van

het *Handelsblad,* waarin Min debuteerde. De metaforiek is veelzeggend:

> Zó leidt de ontmoeting tussen Haags uitgever Bert Bakker en Neeltje Maria Min, vorig jaar Kerstmis in Bergen, negen maanden later tot de geboorte van haar eerste dichtbundel.
> (*Leeuwarder Courant* 27-8-1966)

Een klassiek voorbeeld van 'pollution of agency' zoals Russ (1984:25-39) het fenomeen noemde dat er zo vaak wordt gezocht naar een man als helper, inspirator, verbeteraar of 'eigenlijke' auteur van het werk van een vrouw. Min krijgt haar auteurschap, maar de helft daarvan, het vaderschap, wordt haar toch weer ontnomen en toegewezen aan Bert Bakker. 'Het fenomeen van de dichterlijke begaafdheid ligt hier om zo te zeggen naakt voor ons' neuzelt Rijnsdorp (1966). In die formulering wordt de dichteres figuurlijk uitgekleed.

Goed, dit is sensatiejournalistiek. Dit discours wordt echter tot op zekere hoogte overgenomen en voortgezet door de beoordelaars van de reguliere poëziekritiek. Het paradoxale is dat Mins werk veel aandacht krijgt: de dagblad- en tijdschriftkritiek produceert na het verschijnen van *Voor wie ik liefneb wil ik heten* (september 1966) maar liefst dertig recensies!Tegelijk is de seksistische toon gezet die het werk afsluit voor de serieuze poëtische leeshouding. Globaal geven de recensies het volgende beeld:

1. Hoewel de serieuze poëziekritiek op de sensatiejournalistiek neerziet en het gewroet in Mins privé-leven irrelevant verklaart, worden al die biografische feiten, plus het feit dat Min nieuws is geworden, in bijna elke recensie herhaald. Daarmee wordt het sensatie-discours voortgezet. Verder is er bij sommige critici een onderschatting als reactie op het commerciële succes merkbaar. De critici lijken hun minachting voor de sensatiejournalistiek soms te verplaatsen naar het werk van Min zelf.
2. De toon blijft in een aantal recensies neerbuigend. Roegholt (1966) spreekt van 'dit eenvoudige meisje'. Warren (1966) van 'het bundeltje'. Ab Visser (1966) van 'onvolwassen verbale kindertekeningen'. Fens (1966) van 'het versje' en 'het gedichtje'. Sommigen

noemen de dichteres familiair bij de voornaam. Men ziet het succes als een ‘toevalstreffer’.

3. De meerderheid van de critici kan werk en persoon niet scheiden. Voor Van Santvoort (1966) schrijft Min over ‘de dingen die ze in zichzelf en in haar onmiddellijke omgeving heeft waargenomen.’ Dinaux (1966): ‘Ze dicht over haar ouders.’ Warren (1966): ‘Als kind was Neeltje Min waarschijnlijk reeds vaak ziek en als herinnering aan het eenzame liggen ontstond [...]’. Roegholt (1966): ‘De inhoud van wat Neeltje Maria ons biedt heeft vooral betrekking op haar relaties tot de personen die haar van nature het naast zijn.’ Beereboom (1966): Mins dichtwerk is ‘een rechtstreekse uiting van haar gevoelens.’ Huijnink (1966): ‘Het voor haar enig belangrijke lijkt de zuivere vertolking van haar gevoelens en de bewustwording van haar problematiek.’

Alsof de aanval van *Merlyn* (1962-1966) tegen de op de persoon gerichte kritiek niet bestaan heeft - zie hoofdstuk 6 - is het plat op elkaar plakken van autobiografie en werk ook in de serieuze kritiek schering en inslag.

4. De voorbeelden die Min zou hebben gehad worden breed uitgemeten. Velen vinden haar conventioneel en noemen rijtjes oudere dichters als ‘invloeden’, die zij vaak niet zelfstandig verwerkt zou hebben. Bloem (1966): ‘[Min] biedt in geen enkel opzicht poëtisch nieuws.’ Poll (1966) somt de dichters op aan wie Min hem doet denken en geeft dan het compliment dat ‘haar beste gedichten onbedorven [klinken] en *zelfbedacht*.’ Warren (1966) oppert dat mogelijk ‘meesterhanden correcties hebben aangebracht’. Ook hier is mijns inziens sprake van ‘pollution of agency’.

5. Tenslotte zijn alle critici op één na - Berger (1966) - het erover eens dat Mins werk *eenvoudig* is. De waardering van deze toegankelijkheid loopt uiteen, van zeer positief tot zeer negatief. Joppe (1966): ‘Haar woordkeus is uiterst eenvoudig, de verstandelijke inhoud van haar verzen is uiterst simpel.’ Jonkers (1966): ‘Verkwikkend probleemloze poëzie’. Fokkema (1966): ‘Poëzie die verrast door haar eenvoud en aanspreekbaarheid.’ Roegholt (1966): ‘een eigen visie op het leven en de dingen [...] vindt men niet’. Zowel positieve als negatieve beoordelaars citeren gedichten zonder commentaar, als waren ze glashelder. Interpretatie is kennelijk overbodig. Enkele critici (Fens 1966, Van de Watering 1966) gaan wel

tot analyses over: die dienen als bewijs bij het negatieve oordeel: Mins techniek is gebrekkig, haar poëtisch lexicon is verouderd, haar poëzie is clichématig.[1]

Als Min, bijna twintig jaar later, haar tweede bundel *Een vrouw bezoeken* (1985) publiceert, zijn de kritieken iets meer terzake. Niettemin wordt het sensationele 'geval Min' uit 1966 weer opgehaald. Er blijven speculaties met betrekking tot de autobiografische aspecten en er is weinig interpretatieve aandacht. De verschillende genres en registers van de bundel worden niet gezien als betekenisdragend of als een uitdaging aan de eenheidsconventies, maar als een fout: de bundel is volgens sommigen onevenwichtig of opzettelijk mystificerend.

De receptie van Min over de jaren 1966 tot heden is een diepgaand onderzoek waard. Het discours van de kritiek ten aanzien van vrouwelijke dichters wordt er, zoals ik hierboven liet zien, exemplarisch in zichtbaar. Dat receptie-onderzoek zet ik hier echter niet voort: ik bespreek in deze twee hoofdstukken uitsluitend Mins werk, omdat dit, ondanks de overmaat aan aandacht, nauwelijks serieus is geïnterpreteerd. Studies erover zijn schaars.[2] Ik richt me vooral tegen het algemeen aanvaarde idee dat het werk van Min eenvoudig zou zijn, 'menselijk', gemakkelijk aansprekend, romantisch en meisjesachtig-weemoedig. Ik deel die opvatting niet. *Voor wie ik liefheb wil ik heten* is voor mij lange tijd raadselachtig en gecompliceerd gebleven. In de lezing die ik geleidelijkaan opbouwde is het werk niet romantisch, maar, integendeel, in hoge mate seksueel-politiek van karakter. Het refereert aan de gevangenschap van een jonge vrouw in het kerngezin, aan een verscheurende identiteitscrisis, aan moederhaat, aan vrouwelijk lijden, opstand en agressie, aan een principieel antagonisme tussen mannen en vrouwen. In Mins tweede bundel *Een vrouw bezoeken* (1985) is het seksueel-politieke karakter nog explicieter.

In dit en het volgende hoofdstuk wil ik een interpretatie van Mins werk geven volgens de principes die ik in deel I formuleerde. Die principes getrouw geef ik de 'open plekken' en de poëtische 'suspense' die in deze gedichten beleefbaar zijn hun volle gewicht. De 'unseemly rush from poem to world' wordt onderdrukt. Bij

Herzberg was dat uitstel van betekenisgeving opzet. Doel van het uitstel was de sensuele concreetheid van het gedicht te beleven, 'to see more, to hear more, to feel more', in Sontags bewoordingen. Bij Min is het uitstel van interpretatie geen luxe maar noodzaak. De gedichten dwingen het uitstel af. Ze maken elke definitieve invulling van 'betekenis' onmogelijk. Dit door de critici zo simpel bevonden werk zal in mijn lezing uitermate resistent tegen interpretatie blijken. In die zin kan het opgevat worden als een uitdaging van de leesconventies. Om eruit te komen roep ik een lezersgerichte methode van poëzie-interpretatie, Riffaterre's *Semiotics of Poetry* (1978) te hulp. In het proces toets ik Riffaterre op zijn bruikbaarheid en lees ik zijn theorie door het oog van de Min-tekst.

Ik begin met een presentatie van de raadselachtigheid, de contradicties en de talrijke 'open plekken' in de eerste bundel, *Voor wie ik liefheb* (1996). Pas na lezing van de tweede bundel, *Een vrouw bezoeken* (1985) zag ik plotseling een mogelijk interpretatiekader, waarbinnen de contradicties opgelost en de 'open plekken' ingevuld zouden kunnen worden. Het voorgestelde interpretatiekader werkt als een hypothese, met behulp waarvan zinvollere betekenissen geproduceerd kunnen worden dan die Mins werk tot op heden ten deel zijn gevallen. Na de eerste fase van betekenisgeving, de worsteling tussen tekst en lezeres, volgt de reflecterende fase, waar mijn individuele betekenisgeving niet zo individueel blijkt te zijn: zij is gebonden aan historiciteit, visie, positie en belang.

2 Vader I

Er zijn in *Voor wie ik liefheb* een aantal duidelijke thematische complexen te construeren die de bundel voor een deel ook structureren. Voor het overzicht heb ik zelf de verzen genummerd van (1) tot en met (50). Het bekende eerste gedicht, 'Mijn moeder is mijn naam vergeten' heeft 'ik' zelf tot onderwerp. De onderwerpen die aan de orde komen zijn als volgt in schema te brengen:

(1):	'ik'.
(2), (3) en (4):	'vader'.
(5):	'ik'.
(6):	'vader'.
(7) t/m (12):	cyclus over 'moeder'.
(13) t/m (17):	cyclus over 'ik', namelijk over 'ik's verloren jeugd.
(30) t/m (36):	cyclus over het (on)vermogen tot spreken en het dichten zelf.
(41) t/m (50):	een 'ik' en een 'jij', verbonden in een zeer problematische liefdesrelatie.[3]

Op een paar van die thematische complexen wil ik ingaan. Ik behandel achtereenvolgens ‘vader’, ‘moeder’ en ‘ik’ - verloren jeugd.

(3)
vader die mij leven liet
in een onbegrensd gebied
en het schelpje dat ik vond
noemde een versteende vis,
is, wat nooit een ander is,
is een warme arm die rond
mijn vermoeide schouders ligt,
is een hart tot mij gericht.

Min 1966:9

Het gedicht is gestructureerd in twee gelijke delen door de grammaticale tijd. De eerste vier regels zijn verleden, de laatste vier regels tegenwoordige tijd. Het eerste deel geeft het beeld van een warme liefhebbende vader. ‘Onbegrensd gebied’ suggereert ruimte. ‘Ik’ krijgt de kans te leven in een open wereld, zonder ge- en verboden. Deze vader legt het kind de wereld uit. Hij verklaart haar het schelpje dat zij vond als een fossiel.

De eerste vier regels vormen een bijzin bij vader: vader van vroeger toen het kind kennelijk nog klein was. De vijfde regel vormt een tweede bijzin, waarin de tijd springt naar het heden, nu ‘ik’ groter of volwassen is. ‘Is wat nooit een ander is’ wijst op een exclusieve relatie met de vader. Niemand kan zijn plaats ooit innemen.

In de laatste regels wordt de vader beschreven als een troostende figuur: de beschrijving, ‘warme arm [..] rond mijn [..] schouders’ en ‘hart tot mij gericht’, heeft gewoonlijk een erotische connotatie, die in deze context wat overdreven aandoet. ‘Vermoeid’ is ook problematisch. Moeten we ‘vermoeide schouders’ lezen als schouders, wanneer ze *soms* (incidenteel) vermoeid zijn of als *altijd* ver-

moeide schouders of als *in deze situatie* vermoeide schouders? In de tweede en derde lezing is niet goed te begrijpen waarom ‘ik’ vermoeid is terwijl er toch zo'n warme relatie is met de vader. ‘Vermoeid’ zou een contradictoir element kunnen zijn.

Uit de omringende vadergedichten is op te merken dat de relatie niet voor honderd procent idyllisch is. Om te beginnen is er een merkwaardige communicatiestoornis: (2) ‘neem mijn vader, die mij pratende vreemd is;/aan zijn zwijgen herken ik hem. [...] ik zou hem willen noemen maar ik kan /het woord niet vormen dat hij kennen zal’; en (6) ‘hij noemt een naam, die ik niet ken/ en spreekt een taal waar ik te klein voor ben’. Ten tweede is de interactie tussen ‘ik’ en vader raadselachtig. In (4) zijn ‘ik’ en vader samen in een kamer. Vader ligt in bed.

[...]
5. en slaat de dekens terug want het is lente.
6. ik kijk naar hem en groet hem, hij herkent me.
7. heel even onderbreekt hij 't zingend staren
8. en knikt terug en laat voorzichtig varen
9. zijn vingers langs zijn voorhoofd door zijn haren.
10. hij richt zich op en laat zijn ogen landen
11. op iets dat er niet is en ik zie van de
12. zacht stamelende man slechts de gespannen handen.

Min 1966:10

In regel 6 lijkt de communicatie geslaagd (‘herkennen’ lees ik hier als ‘iemand zien als persoon’: bij Min hebben woorden als noemen, heten, herkennen, altijd die bijbelse lading van iemands ware zelf zien en waarderen.[4] Maar meteen daarna gaat de vader weer op in zijn eigen gedachten of bezigheden. Wat in hem omgaat is raadselachtig. Hij ‘laat zijn ogen landen/ op iets dat er niet is’. Waar kijkt hij naar? Kennelijk is hij in de war, ‘zacht stamelend’, ‘gespannen handen’. De liefdevolle vader en het ‘hart tot mij gericht’ hebben plaats gemaakt voor een moeilijk te begrijpen figuur.

In (4) is de vader opgesloten in zijn eigen ondoordringbare gevoels-wereld. In (6) is de beschermende, liefdevolle vader geheel onbe-

grijpelijk geworden. Er is iets gebeurd waarvan ‘ik’ ‘diep [is] geschrokken’.

(6)

1. vanuit mijn bed kan ik door 't raam
2. vader zien gaan.
3. de zwarte nacht
4. ligt op zijn schouders als een last
5. en van het mes, dat in zijn hand ligt,
6. springt een roos
7. in duizend kleuren naar de hemelboog.
8. zijn schaduw schuifelt als een spook.

9. hij noemt een naam, die ik niet ken
10. en spreekt een taal waar ik te klein voor ben.

11. en nu, de dekens om mij heen getrokken,
12. zo bang ben ik en zo bezeerd,
13. zo diep van deze vlucht geschrokken,
14. weet ik alleen: er is geen schuilplaats meer.

Min 1966:12

Wanneer je dit gedicht begint te lezen op het niveau van referentialiteit, of vanuit de simpele vraag ‘Waar gaat het over?’ levert het vanaf regel 5 grote problemen op. Om dergelijke problemen hier en elders in Mins werk op te lossen, wil ik de theorie en leesmethode van Riffaterre, *Semiotics of Poetry* (1978) te hulp roepen. Daarover moet eerst iets worden gezegd.

3 Intermezzo: Riffaterre

In het kort is Riffaterre's leesmethode als volgt te schetsen.[5]

De eerste lezing van een gedicht noemt hij de ‘heuristische’ lezing. In het begin verwacht je mimesis, je ziet de tekst in eerste instantie als ‘representation of reality’.[6] De eerste, met de realistische code geproduceerde betekenis noemt Riffaterre ‘meaning’. Karakteristiek voor poëzie is dat er bij die eerste lezing altijd gaten vallen,

en onduidelijkheden blijven. In de alledaagse werkelijkheid probeer je in taal gewoonlijk zo direct mogelijk te zeggen wat je bedoelt, poëzie daarentegen ‘expresses concepts and things by *indirection*. To put it simply, a poem says one thing and means another.’ (Riffaterre 1978:1) Na de eerste lezing volgt dus de tweede (derde, vierde, etc.) retro-actieve of ‘hermeneutische’ lezing, waarbij je als lezer alle momenten verzamelt waar je - bij eerste lezing - ging twijfelen aan de werkelijkheidsillusie. Riffaterre noemt die momenten ‘omgrammaticaliteiten’. Je registreert afwijkend taalgebruik; je merkt dat je woorden en zinnen niet letterlijk maar figuurlijk (als metafoor of metonym) moet opvatten; dat woorden ambigu, contradictoir of ‘onzinnig’ zijn: dat extra betekenissen worden gecreëerd door rijm, klank, symmetrie en semantische equivalenties. Deze tweede ‘hermeneutische’ lezing leidt tot een stap uit de mimesis en tot de opbouw van een tweede betekenis, die Riffaterre ‘significance’ noemt. Het gedicht dwingt de lezer om de horde van dewerkelijkheid over te springen (‘to leap the hurdle of reality’). De ongrammaticaliteiten brengen je op een ‘second level’ en in een ‘higher system’.

> The reader's acceptance of the mimesis sets up the grammar as the background from which the ungrammaticalities will thrust themselves forward as stumbling blocks, to be understood eventually on a second level. I cannot emphasize strongly enough that the obstacle that threatens meaning when seen in isolation at first reading is also the guideline to semiosis, the key to significance in the higher system, where the reader perceives it as part of a complex network. (Riffaterre 1978:6)

Aan de reeks ongrammaticaliteiten die zich in het lezen voordoet ligt dus iets gemeenschappelijks ten grondslag: een ander, ‘hoger’ systeem, de significantie, waarbinnen de ongrammaticaliteiten opeens wel grammaticaal worden. Riffaterre gebruikt een reeks termen die allemaal betrekking hebben op die hogere significantie waarnaar de ongrammaticaliteiten leiden. Hij noemt het achterliggende systeem het *paradigma* van de tekst: de kunst is om via de indirecties het paradigma te vinden. Hij ziet het gedicht als een

ontwijkende, indirecte manier van vele malen hetzelfde zeggen. Het gedicht draait rond een sleutelwoord of zin. Dat is de (hypothetische)*matrix* van het gedicht. Door expansie en/of conversie is die matrix uitgewerkt tot de tekst zoals die voor ons ligt. In een treffende vergelijking noemt hij de significantie 'shaped like a doughnut': het gat is de matrix. Hier blijkt al dat Riffaterre zowel een leestheorie opbouwt als een theorie over de produktie van een gedicht. Eenvoudig gezegd: de dichter transformeert een matrix via expansie en conversie tot een tekst die vol ongrammaticaliteiten en indirecties zit. Lezers leggen deze weg van matrix naar tekst in omgekeerde volgorde af: zij komen, via de lange weg van mimetisch lezen, verzamelen van indirecties en het transformeren daarvan, weer uit bij de matrix. De eerste variant van de matrix die in het gedicht verschijnt noemt Riffaterre het *model*. Een zeer belangrijk type ongrammaticaliteit is het *hypogram*. Een hypogram is een poëtisch overgedetermineerd woord. De lezer herkent het, omdat het een echo is van een of meer andere literaire teksten, een taalcliché of een citaat: het opent de deur naar interteksten, die op hun beurt weer gaan functioneren als interpretant[7] voor de tekst die we lezen: ze ontsluiten een semantisch potentieel, dat voor de interpretatie van de onderhavige tekst kan worden ingezet. Het is de grote verdienste van Riffaterre dat hij, niet in het minst in zijn eigen verbazingwekkende interpretaties, het intertekstuele universum voor de interpretatie ontsloot.

Belangrijk is dat de termen matrix, model, hypogram en paradigma alle verwijzen naar de significantie, de achterliggende betekenis van het gedicht. Het zijn achtereenvolgens de hypothetische kern, de eerste actualisering, de deur naar de intertekstualiteit en het hele systeem van ongrammaticaliteiten.[8]

Het gevaar van reductie van het gedicht tot de ware, achterliggende betekenis is natuurlijk levensgroot. Riffaterre weet dat gevaar zelf te bezweren, vooral omdat hij met het leggen van de intertekstuele verbanden de interpretatie zeer verrijkt. Hij zet zich scherp af tegen de interpretaties die hij zelf weer reductief vindt: interpretaties die het gedicht relateren aan iets uit de 'werkelijkheid', het opvatten als referentieel. Een gedicht is bij Riffaterre in hoge mate opgebouwd uit andere teksten. Onder de woorden zit geen werkelijkheid, maar slechts meer woorden. 'The poem carries meaning

only by referring from text to text' (150). Door de interpretanten te zoeken in interteksten ondervangt Riffaterre de gewraakte 'unseemly rush from word to world' en blijft hij, zoals ook Culler (1975:130) het graag ziet, 'within the literary system for as long as possible'. Zijn significantie is nooit een platte, doodslaande uitspraak over wat het gedicht 'eigenlijk' bedoelt, waarmee het gedicht dus overbodig zou zijn geworden. Significantie is geen idee of thema, maar een *proces* dat de lezer ondergaat, een spel dat hij speelt, een ontdekkingstocht. Het is 'the reader's praxis of transformation, a realization that is akin to playing, to acting out the liturgy of a ritual' (12). Zowel in zijn geloof in de bijzondere poëtische ervaring ('liturgy of a ritual'!) als in zijn visie op interpretatie als innerlijk proces en ontdekkingstocht sluit Riffaterre goed aan bij mijn 'tegen-interpretatie'. Dat maakt het interessant zijn theorie te toetsen. Tenslotte: de afkeer van de mimesis als interpretatiekader deelt Riffaterre met veel andere poëzietheorieën en interpretatiepraktijken (Culler 1975, Lotman 1976 en 1977, Herrnstein-Smith 1968, Vestdijk 1975, Balk-Smit Duyzentkunst 1982 en 1983) Ook daar is het bestaan van verschillende betekenisniveaus in poëzie de centrale notie. Het niveau van de referentialiteit wordt in het algemeen beschouwd als 'lager', als de 'stepping stone' tot een hogere, symbolische, of niet-referentiële betekenis. Ik kom daarop terug. Eerst gaan we nu weer naar Mins vadergedicht.

4 Vader II

In gedicht (6) van Min, hierboven geciteerd, kun je tot regel 6 binnen de werkelijkheidsillusie blijven. Hier ligt 'ik' in bed en ziet de vader gaan. De passage 'de zwarte nacht/ ligt op zijn schouders als een last' is het eerste struikelblok in de mimesis, maar dat valt op te lossen door deze regels figuurlijk te lezen. De vader wordt bedrukt door een last, groot als de zwarte nacht: een immense last. Bij 'springt een roos' word je uit het mimesis-niveau gegooid. Hoe letterlijk kan 'het mes, dat in zijn hand ligt' zijn? Van welk mes kan een roos springen? Als we, Riffaterriaans, zoeken naar een mogelijke intertekst voor deze ongrammaticaliteit komt alleen het kerstlied 'Er is een roos ontsprongen/ uit enen wortelstam' in aanmerking: dat brengt ons op dit moment niet veel verder. Even-

tueel zou ‘springt een roos/ in duizend kleuren naar de hemelboog’ een overtrokken metafoor kunnen zijn voor de kleurige reflectie van een fel licht op het staal, maar omdat het donker is (zwarte nacht) is dat fysiek niet waarschijnlijk. Pas in regel 8 ‘zijn schaduw schuifelt als een spook’ kun je de draad van de referentialiteit weer opvatten. De bedrukte vader krijgt iets spookachtigs. Regel 9 ‘hij noemt een naam, die ik niet ken’ is binnen het Min-lexicon (‘noem mij, noem mij, spreek mij aan,/ o, noem mij bij mijn diepste naam’ (Min 1966:7) op te vatten als: hij dringt mij in zijn spreken een identiteit op die mij vreemd is. ‘en spreekt een taal waar ik te klein voor ben’ vestigt de aandacht op het leeftijdsverschil tussen vader en dochter. ‘Te klein’ suggereert dat de (kleine) ‘ik’ door de vader ten onrechte wordt benaderd als een volwassene.

In strofe 3 geeft ‘en nu’ een tegenstelling in tijd aan tussen wat zojuist is voorafgegaan en wat volgt. ‘Ik’ is nu alleen. De vader is buiten beeld. Kennelijk is er iets gebeurd waardoor ‘ik’ bang is en ‘bezeerd’. De dekens om je heen trekken doe je als je het koud hebt of als je jezelf wilt verschuilen. De woorden ‘deze vlucht’ in ‘zo diep van deze vlucht geschrokken’ vormen een nieuw struikelblok: ‘deze’ wekt de verwachting dat de vlucht al geïntroduceerd en bij de lezer bekend is, maar dat is niet het geval. Wie vlucht? Vlucht de vader weg van het kind, of vlucht het kind? Omdat ‘ik’ in bed ligt en de vader gaat, lijkt het eerste het meest waarschijnlijk. Maar waarvoor is deze bedrukte, spookachtige vader dan gevlucht? De aanwezigheid van een letterlijk dan wel figuurlijk ‘mes’ krijgt in de context van deze ‘vlucht’ een onheilspellende lading. Met een ‘mes’ kan een misdaad bedreven worden. Is er een verband met het feit dat ‘ik’ ‘bang’ en misschien letterlijk ‘bezeerd’ is? De passage ‘van het mes (...) springt een roos/ in duizend kleuren naar de hemelboog’ is een contradictie: het ‘mes’ van deze bedrukte, spookachtige vader is negatief, de ‘roos in duizend kleuren’ is positief. De passage bergt tegenstrijdige gevoelswaarden.

De combinatie ‘zo diep van deze vlucht geschrokken’ is een ongebruikelijke. Normale bijwoordelijke bepalingen bij ‘schrikken’ zijn ‘hevig’, ‘erg’. *Diep* geschrokken roept - door de klank-overeenkomst - associaties op met de wel gebruikelijke combinatie ‘diep

geschokt', een betekenis die zich gaat opdringen juist omdat hij verzwegen wordt. 'Ik' is geschrokken c.q. diep geschokt, maar aangezien de betekenis van 'deze vlucht' niet duidelijk is, weten we niet waarvan.

Het gebaar 'de dekens om mij heen getrokken' mist het doel van het creëren van warmte, bescherming en een schuilplaats. Het gebaar wordt met de laatste regel futiel: 'er is geen schuilplaats meer.' Maar waarom en waartegen heeft 'ik' een schuilplaats nodig? Wat is het spookachtige van deze in (3) nog zo idyllische vader? Als we inventariseren welke ongrammaticaliteiten of 'open plekken' dit gedicht bij eerste lezing oplevert, blijken ze van tweëerlei aard. Er vallen, anders gezegd, op twee manieren 'gaten' in de werkelijkheidsillusie.

1. *Binnen het mimesis-niveau*. Het verhaal wordt slechts gedeeltelijk verteld. Vitale informatie, om je het gebeuren als werkelijk voor te stellen ontbreekt. Er is *vlucht* maar we weten niet waarvoor. De vader is bedrukt (last) en spookachtig maar we weten niet waarom. De 'ik' is bezeerd, we weten niet door wat. Het blijft onbekend waarvoor 'ik' een schuilplaats nodig heeft. Tussen vader en dochter heeft iets plaatsgevonden maar we moeten er naar raden. In deze 'gaten' is er steeds sprake van het ontbreken van een betekenaar. Dit type open plek komt bij Min zo vaak voor, dat het constitutief te noemen is voor haar poëzie. Het ontbreken van informatie daar waar we vitale informatie zouden verwachten is op zichzelf een teken dat om interpretatie vraagt. Het is een welsprekende stilte. Het is informatie zoals Min die tegelijkertijd wel en niet wenst te geven: Minformatie.

2. *Buiten het mimesis-niveau*. Dat is Riffaterre's ongrammaticaliteit, de betekenaar waarvan de betekenis niet te vinden is binnen het mimetische leeskader. Van dat type is de ongrammaticaliteit 'en van het mes, dat in zijn hand ligt,/ springt een roos/ in duizend kleuren naar de hemelboog'. Hier is geen sprake van ontbreken van informatie, maar van een betekenaar waarvan de betekenis - op mimesis-niveau althans - duister blijft. Eenzelfde ongrammaticaliteit zat al in (4) 'hij (...) laat zijn ogen landen/ op iets dat er niet is': een oxymoron, dat de lezer dwingt tot een sprong over de mimesis-horde.

Voor de oplossing van voornamelijk het tweede type ongrammaticaliteit in gedicht (6) probeer ik nu eerst steun te vinden bij een intertekst, een ander gedicht van Min, afkomstig uit de serie liefdesgedichten aan het eind van de bundel. Ik citeer de eerste twee strofen:

(48)
nu moet ik *gaan:* de bloemen sterven,
martinus, en het *donkert* al.
als ik je weer ontmoeten zal,
zal ik *mijn naam* in jouw huid kerven.

dan zal ik zingen van een *zwarte* dag
en van de *schaduw* die wij moesten delen
en van de vloek die *sprong* in onze kelen
en van het *mes dat in jouw handen lag*.

[...]

Min 1966:55 (cursivering van mij, M.M.)

Gedicht (48) echoot op een aantal punten (6). Daar was het donker, hier wordt het donker. Weer is er sprake van gaan. Nu is de situatie omgekeerd: 'ik' gaat weg van een man. Ook de 'naam' verschijnt in omgekeerde context. 'Hij noemt een naam die ik niet ken' is omgekeerd tot 'ik' die aankondigt dat zij haar naam in zijn huid zal kerven. Dat is te lezen als een metafoor, waarbij het vergelekene als volgt te reconstrueren valt. Er is sprake van de context van een liefdesverhouding. Geliefden kerven de naam van de geliefde in boomstammen. Dat wordt opgevat als een liefdesverklaring, en als bezegeling van het verbond met de geliefde. Het kerven betekent een blijvend getuigenis van liefde: de naam is lang te zien op de boom. In de regel 'zal ik mijn naam in jouw *huid* kerven' wordt de huid van de geliefde impliciet vergeleken met een boomstam - de boomstam van jouw huid. Het kerven van de naam is de bezegeling van het lichamelijk verbond met de geliefde. Letterlijk gelezen is kerven in een huid bloedig. Hier gaat het om een bloedig verbond. De situatie in (6) - *hij* dringt mij in zijn spreken een iden-

titeit op die mij vreemd is - is hier omgedraaid tot: *zij* zal hem haar naam op een onuitwisbare/verbindende/bloedige wijze opdringen.

In de tweede strofe kondigt het lyrisch 'ik' aan dat zij dan zal 'zingen van een zwarte dag' enzovoort. 'Zingen van' is een archaïsme voor dichten. Het doet denken aan de formules in balladen, epen en heldendichten. In die context verwijst 'zingen van' naar het vertellen van de primaire gebeurtenissen in het leven van een volk of van mythen. Daarmee krijgt datgene waarvan zal worden 'gezongen' de status van een primaire gebeurtenis of een (droef) kerndrama. Omdat het hier gaat om een grondleggende gebeurtenis in het privé-verleden zou je kunnen denken aan een 'oerscène'.[9] Het blijft nog altijd onduidelijk om welk drama/oerscène het gaat in 'van een zwarte dag/ en van de schaduw die wij moesten delen/ en van de vloek die sprong in onze kelen/ en van het mes dat in jouw handen lag.' Wel echoot deze passage in de woorden *zwart, schaduw, sprong* en *het mes dat in jouw handen lag* het vadergedicht (6). Zo zou je kunnen veronderstellen dat het gedicht dat hier wordt *aangekondigd* als toekomstig (dan *zal* ik zingen) misschien al geschreven is in (6).

Maar er zijn ook belangrijke verschillen tussen (6) en (45). Hier, in (45) gaat de man niet langer alleen gebukt gaat onder een zware last. De last wordt gedeeld: 'de schaduw die wij moesten delen'. 'Ik' is niet meer slachtoffer van iets, maar betrokken bij de 'schaduw die wij moesten delen'. 'Het mes dat in jouw handen lag' is ook in (45) weer een ongrammaticaliteit, maar het wordt wel gepresenteerd als een eenmalige gebeurtenis, die eens heeft plaats gevonden en die geleid heeft tot een gezamenlijke schaduw. Belangrijk voor een toekomstige interpretatie is, dat door deze echo de serie liefdesgedichten gelezen kan worden als gerelateerd aan de vader-gedichten.

Er is met de liefdesgedichten (38) tot en met (50) iets merkwaardigs aan de hand. Ze zijn uitermate droevig en somber. De liefde is niet gelukkig, maar op een onduidelijke wijze gedoemd. Het lyrisch subject deelt met de minnaar een gruwelijk geheim en een grote schuld. De minnaar neemt 'ik' haar identiteit af en maakt haar geheel aan zich ondergeschikt:

(38)
[...]

de boom waarvan de stam
mij eens mijn stam ontnam,
ontneemt mij nu mijn stem
en ik ben niets
dan wat ik ben door hem.

Min 1966:45

Op het vreemde ongeluk dat op deze liefde rust wijzen ook vers (40): ‘ik ben alsof ik ben geboeid’; vers (41) begint met ‘jij was een avond in mijn tuin’ - te lezen als metafoor voor liefdesbezoek - en eindigt met ‘wat ik buiten zag:/ een standbeeld krom van schuld,/ om te vergeten opgericht.’; vers (42) heeft ‘jij bood mij jouw verdoemenis/ te delen aan.// gewapend gaan voortaan/ wij naast elkander voort.// geen groter straf/ dan jouw bezoek./ pijn ging aan jouw/ verzoek vooraf.’; vers (43): ‘een wereld zwart van wonden/ staat tussen mij en jou./ mijn hart versteend van kou/ heeft jouw hart nooit gevonden.’ In gedicht (46) zet de minnaar een kelk op de kale houten randen van het bed. Als ongewoon gebruiksvoorwerp is de kelk een ongrammaticaliteit, namelijk een hypogram. Hij slingert ons het intertekstuele universum in. Ik denk aan de intertekst ‘laat deze kelk aan mij voorbijgaan’ (Jezus lijdend in de hof van Olijven, de kelk van bitter leed). Ook gaat de kelk een verbinding aan met de kelk uit de christelijke liturgie, de Avondmaalskelk. De minnaar wordt dan een Jezusfiguur, die zijn eigen bloed te drinken aanbiedt. Dat bloed verlost in dit geval niet, integendeel. Het veroordeelt de ‘ik’: ‘en als ik heb gedronken, zal ik gaan.// de echo van dit triest bestaan/ zal eeuwig in mij blijven klinken.’ (Min 1966:53)

In al deze gedichten vallen er enorme gaten in het mimesis-niveau. De Minformatie is nadrukkelijk aanwezig. Voortdurend ontbreken de laatste, vitale schakels van informatie. De woorden in de gedichten cirkelen almaar om dat wat niet gezegd wordt: wat maakt deze liefde gedoemd? Riffaterre's vergelijking lijkt voor Mins werk ge-

maakt. Hij vergeleek de significantie met een doughnut: het gat in het midden van de doughnut geeft vorm aan het eetbare, zoals ook hier de verzwegen matrix de onzichtbare voortbrenger is van betekenisdragende ongrammaticaliteiten.

Hierboven zei ik dat zich een aantal duidelijk onderscheiden thema's in *Voor wie ik liefheb wil ik heten* laten construeren. De ‘vader’gedichten zijn aan de orde geweest. De gedichten (7) tot en met (12) vormen een cyclus die op ‘moeder’ betrekking heeft. Komen we daar wat meer te weten?

5 Moeder

(7)

1. het was donderdag.
2. de moeder bood geen tegenstand:
3. de moeder doodde ondoordacht
4. de kinderlijke tegenmacht.
5. de dag ging over in de nacht
6. en in de kamers woedde brand
7. en in de kamers heerste wind
8. en in het kind verging het kind.

Min 1966:13

Dit gedicht is het eerste van de moedercyclus. Het verhoudt zich tot de andere vijf gedichten van de cyclus als het algemene tegenover het bijzondere. In de vijf gedichten die volgen is gedetailleerder, en in de ‘ik’-vorm, het proces beschreven dat zich tussen dochter en moeder voltrekt. De titels van die vijf gedichten: ‘verwijdering’, ‘rancune 1’, ‘rancune 2’, ‘toenadering’ en ‘verzoening’ geven in grote lijnen dat proces aan. De verzoening is echter bitter. De laatste regel is: ‘u draag ik op mijn dood’ - de dochter gaat dood of voelt zich dood, en draagt aan haar moeder deze dood op, alsof haar moeder er een aandeel in heeft gehad. Een onbegrijpelijke, cynische verzoening. Ik beperk me hier tot het geciteerde ‘algemene’ gedicht waarmee de moedercyclus begint.

‘het was donderdag’ is een specifieke tijdsaanduiding, die de ver-

wachting wekt dat er iets concreets verteld zal worden dat op die donderdag gebeurde. Maar wat gebeurde is weer vol Minformatie. ‘de moeder bood geen tegenstand’ roept de vraag ‘tegenstand tegen wat/wie?’ op. Men biedt tegenstand aan een letterlijke aanvaller of vijand, figuurlijk aan een voorstel, een denkbeeld etcetera. De dubbele punt na *tegenstand* belooft een nadere uitleg of een vervolg op ‘bood geen tegenstand’, maar er komt een nieuwe mededeling die al even vaag en impliciet is. ‘De moeder doodde ondoordacht/ de kinderlijke tegenmacht.’ Tegen wie of wat was de kinderlijke tegenmacht nodig? Er is, behalve moeder en kind een derde, vijandige, factor of persoon die nadrukkelijk niet wordt genoemd en die zich daarom zo opdringt.

Het gedicht is te structureren in twee helften. De eerste helft, ingeleid door ‘het was donderdag’ vertelt van het doden van de kinderlijke tegenmacht door de moeder. De tweede helft, ingeleid door ‘de dag ging over in de nacht’ vertelt van een drievoudige vernietigingsramp. Regels 6, 7 en 8 lees ik, gestuurd door de opsomming en het parallellisme, als bij elkaar behorend. In alle drie die regels is sprake van een tegenstelling *binnen* (kamers, ‘innerlijk’ kind)/*buiten* (brand, wind, uiterlijk kind). In alle drie die regels gaat ‘binnen’ te gronde. Kamers waar brand woedt worden vernietigd. Men wordt dakloos. Die kamers bieden geen bescherming meer.

Kamers waar wind ‘heerst’ zijn kamers waarvan de buitenwereld bezit heeft genomen. ‘heerste wind’ is syntactisch onregelmatig. Heersen wordt in verband met weersgesteldheid verbonden met bijvoorbeeld ‘strenge vorst’, nooit met wind. Daardoor plaatst de letterlijke betekenis van ‘heersen’, als heer gebieden, overheersen, zich op de voorgrond.

‘En in het kind verging het kind’ wordt, door het parallellisme, op een lijn gesteld met de ramp van de brand. ‘Vergaan’ kan betekenen ‘verteren, verrotten’ of ‘ten onder gaan’ (het schip vergaat). Omdat hier geen sprake is van een langzaam proces maar van een ramp, kies ik voor de betekenis ‘ten onder gaan’. Zo wordt het tragische en onherroepelijke van het zinken van een schip het beeld voor het teloorgaan van het innerlijke kind. Het kind, wier tegenmacht is gedood, zinkt van binnen, als een klein scheepje.

Als we het gedicht retro-actief nog eens lezen is de enige regel die op mimesis-niveau leesbaar blijft regel 1. *Het was donderdag*. Die regel staat geïsoleerd: het is de kortste regel. Hij wordt gescheiden van de rest van het gedicht door een punt. Hij valt buiten het rijm. Hij doet niet mee aan het parallellisme van regels 2, 3, 4 en 5, die alle vier beginnen met 'de'. Zo programmeert het gedicht zelf de sprong over de horde van de mimesis. Het gedicht zet zelf de concrete, tastbare realiteit van de 'het was donderdag'-orde buiten de deur.

Na regel 1 stapelen de ongrammaticaliteiten zich op, eerst in de vorm van de in het oog springende Minformatie in regels 2 en 4. Eenmaal over de mimesishorde ga ik ook 'de dag ging over in de nacht' als metafoor lezen: het licht (positief) gaat over in duisternis (negatief): leven en licht verdwijnen. Door het parallellisme van de regels 2, 3, 4 en 5 worden de vier mededelingen die in die regels gedaan worden aan elkaar verbonden. De moeder luidt met het doden van 'de kinderlijke tegenmacht' de overgang van dag naar nacht in, en in de nacht vindt de vernietiging plaats.

'Kamers' vat ik nu op als vergelijker voor de innerlijke, psychische wereld. Ik denk aan 'hartkamers' (letterlijk de compartimenten van de hartspier, maar het hart is in onze traditie de zetel van het gevoel); 'de lege kamers van het hart'. Na het doden van de 'kinderlijke tegenmacht' wordt het nacht: de binnenwereld, de 'kamers' van de ziel worden vernietigd als door brand, de binnenwereld wordt bezet door de overheerser, de 'wind' van buiten. Nog altijd blijft open wat de derde factor, de vijand, is in de interactie moeder-kind. Die factor is er en is er niet. Ik geef het op. Het enige dat we ervan weten is dat de moeder geen tegenstand bood, en dat zij ook de tegenmacht doodt die het kind zelf ter beschikking heeft. Ook weten we dat deze daad in het gedicht de lading krijgt van een grote catastrofe. Omdat de moeder het verder 'ondoordacht' deed, zonder erbij na te denken, zonder enige empathie met het kind, krijgt haar daad een smaak van onverschilligheid en wreedheid.

6 De verloren jeugd

In de laatste regel van (7) 'en in het kind verging het kind' is het

kind in tweeën gedeeld: het uiterlijke en het innerlijke kind. Deze splitsing van de kinderlijke persoonlijkheid in tweeën en het ontijdige 'vergaan' van een van de twee is het centrale thema in de verloren-jeugd-gedichten, de gedichten 13, 14, 15, 16 en 17 in mijn nummering. In de bundel volgen ze direct op de moedercyclus. Ik ga op deze gedichten maar kort in. De nummers (13) en (14) zijn geschreven in de derde persoon, de rest in de ik-vorm. Steeds is er sprake van een kinderlijke gevoelswereld, sprookjesachtig, fantasievol en idyllisch, waarnaar tevergeefs wordt verlangd, die is verloren of die kapot wordt gemaakt. In (13) is het weer de moeder die roet in het eten gooit: 'maar daar komt de moeder en gooit roet in zijn jeugd./ van nu af is zijn stam in pijn gevestigd' (Min 1966:19). In (14) loopt het kind in de dagelijkse tredmolen zonder de 'zoete, eenvoudige spijs' te vinden die het zo graag hebben wil. 'Spijs' is hier ook op te vatten als geestelijk voedsel. Het kind wordt niet als een kind behandeld. Het wordt een kind dat maalt en piekert, dat 'zich af gaat vragen wie faalt,/ geen antwoord vindt, geen bewijs/maar jeugd met jeugd betaalt.' (Min 1966:20) Die laatste regel echoot 'en in het kind verging het kind'. Wie jeugd met jeugd betaalt houdt geen jeugd meer over.

De gedichten (15) en (16) gebruiken allebei het beeld van de spiegel, waarin de 'ik' het eigen verloren zelf weerspiegeld ziet. De spiegel is hier het symbool voor de twee-deling van de persoon. In de spiegel vertoont zich het andere, onbereikbare, ('vergane'?) kind. Twee fragmenten:

(16)
[...]

het kind waaruit ik ben ontstaan,
kijkt mij verwijtend aan.
het spreekt de taal, die ik toen sprak
en hart en ogen spreken mee
maar wat het zegt, versta ik niet,
want wij zijn twee.

[...]

Min 1966:22

(15)
[...]
die spiegel kijkt mij aan en stamelt zacht,
maar mijn oor van nu kan niet horen
en mijn oog van nu kan niet zien.
ik zal om hem te begrijpen misschien
opnieuw moeten worden geboren.
is dit de laatste nacht?

Min 1966:21

'Hem' lees ik hier als de spiegel, met het spiegelbeeld van het verloren zelf. De wens opnieuw te worden geboren is een wens om de tweedeling en het zelfverlies te overwinnen. Die wens is in *Voor wie ik liefheb* ook wel gerelateerd aan doodsverlangen: 'ik wil geen man, geen huis, geen maan./ ik wil gestorven zijn en weer ontstaan.' (Min 1966:42) De laatste regel van (15) 'is dit de laatste nacht?' is opnieuw een Minformatie: er was geen sprake van eerdere nachten.

Ik heb het kort gehouden met de jeugdgedichten omdat ik hoop dat ik nu voldoende aannemelijk heb kunnen maken dat *Voor wie ik liefheb wil ik heten* niet beantwoordt aan het beeld dat de critici ervan gaven: eenvoudige, expliciete poëzie die eigenlijk geen interpretatie behoeft. De bundel is raadselachtig, vol contradicties, en moeilijk te interpreteren. Te werk gaande met de hulp van Riffaterre's leesmethode heb ik vastgesteld dat Mins 'ongrammaticaliteiten' van tweëerlei aard zijn:

1. Het gat van de ontbrekende betekenaar. Op mimesis-niveau onthoudt het gedicht de lezer vitale informatie. Min legt haar lezers voortdurend een puzzel voor waarvan het laatste stuk ontbreekt.
2. Betekenaren waarvan de betekenis buiten de mimesis gezocht moet worden.

Een aantal van die ongrammaticaliteiten werden hierboven opgelost door ze te lezen als metaforen, maar het was nergens mogelijk het paradigma of de matrix van de gedichten te vinden. De ongrammaticaliteiten konden nergens gaan werken als

Riffaterriaanse hypogrammen, door functionele verbanden met interteksten te leggen.

Zeer karakteristiek voor Min is wat ik noem het ‘gat van de ontbrekende betekenaar’. Minformatie is een belangrijk bestanddeel van Mins poëtica. Zij drapeert haar tekst rond een leegte, rond iets dat zij zo systematisch verzwijgt dat het zich steeds klemmender gaat opdringen. Het zwijgen is bij Min zowel een thema als een poëtische kunstgreep. Zo verdubbelt het zwijgen zich in deze poëzie. Dit korte gedicht is de laatste illustratie daarvan:

> een woord
> zwaar van herinnering en angst
> betreedt mijn oor.
> mijn hart geeft mij de boodschap door:
> wat al gebeurd is, duurt het langst.
>
> Min 1966:43

‘Een woord’ wordt gepersonifieerd. Het treedt zelfstandig handelend op (‘betreedt mijn oor’). Het lyrisch subject verschijnt zelf gefragmenteerd in ‘mijn oor’, ‘mijn hart’, ‘mij’. Van een woord dat niet verraden mag worden (Min 1966:52) is vaker sprake, evenals van een vreemd zwijgen: ‘en leg het spreken stil/ tot alles is verzwegen.’ (Min 1966:54); ‘wie spreken durft, wordt van zijn stem onteigend.’ (Min 1966:56). Hier heeft ‘een woord’ echter het initiatief genomen. Het betreedt zelf het oor, en legt een ingewikkelde weg af tot het is gearriveerd bij de ‘ik’. Tegen die achtergrond wordt het belangrijk dat ‘wat al gebeurd is, duurt het langst’ een variant is op het cliché ‘eerlijk duurt het langst’. De plaats van ‘eerlijk’ is ingenomen door ‘wat al gebeurd is’. ‘Eerlijk’ is gerelateerd aan het semantisch veld van bekennen, de waarheid spreken. Tegelijk kan er in *Voor wie ik liefheb* iets niet gezegd worden. Wat is dat? Staat het op de plaats van het beken-woord ‘eerlijk’? Is datgene wat niet gezegd kan worden ‘wat al gebeurd is’? Wat kan al gebeurd zijn en toch nog duren? *Wat is er in vredesnaam gebeurd?* In de volgende paragraaf tracht ik daarop een antwoord te geven.

7 Een vrouw bezoeken

Toen ik de tweede bundel van Min. *Een vrouw bezoeken* (1985) een aantal malen had gelezen, drong zich plotseling het interpretatiekader op waarbinnen niet alleen *Een vrouw bezoeken,* maar ook *Voor wie ik liefheb wil ik heten* met terugwerkende kracht gelezen zou kunnen worden. Het lijkt een merkwaardige gang van zaken dat je pas twintig jaar later, op grond van nieuwe gedichten, tot een eerste interpretatie kunt komen van gedichten die zoveel ouder zijn. Dat een interpretatie van *Voor wie ik liefheb* onmogelijk bleef, komt omdat Min in haar gedichten een zeer groot taboe aanraakt. Zij spreekt erover zonder het bij naam te noemen, zij creëert haar poëtische suspense door eromheen te cirkelen. Wat zich aan de produktiekant van deze gedichten heeft afgespeeld, weten we niet en dat is ook niet relevant. Aan de kant van de lezer - bijvoorbeeld bij mijzelf - bestond tot in de jaren tachtig onwetendheid en verdringing. Wat Min door haar 'indirections' en Minformatie zo massief tegenwoordig stelde (zo lijkt dat althans nu), werd door de lezers uit de weg gegaan en genegeerd. De lezers hebben het tot op heden niet *durven* lezen.

Het nieuwe interpretatiekader kwam bij me op naar aanleiding van gedicht VII uit de eerste afdeling van de bundel *Een vrouw bezoeken* (1985). Die afdeling bevat negen gedichten - in de bundel genummerd met Romeinse cijfers - waarvan de eerste zeven steeds een bezoek van een man aan een vrouw beschrijven. De vrouw slaapt (I), is dood (II), maakt zich vreugdeloos op terwijl hij toekijkt (III), ligt vastgebonden (IV). In V is de vrouw een geraamte in een put. In VI is zij een kind dat door hem voor het slapen wordt 'gekruisigd'. In VII is zij een kind dat door hem wordt neergeschoten. De erotisch/seksuele relaties tussen man en vrouw, c.q. man en meisje zien er somber, gewelddadig en tragisch uit.

Voor gedicht VII lukte het een 'matrix' te vinden die gezien kon worden als de voortbrenger (door expansie en conversie) van alle ongrammaticaliteiten die samen het paradigma, het significantie-systeem van het gedicht vormen. Vervolgens kan dit gedicht weer als intertekst en interpretant fungeren voor de ongrammaticaliteiten van andere gedichten. Ik geef eerst mijn interpretatie.

VII

Een jurk met stroken van satijn
beslaat van hoofd- tot voeteneind
als een geknotte fee het bed.
Gesluierd staat een stoel erbij.

Aan haar lijkt alles porselein.
Het pas gewreven voorhoofd glimt.
Een kleine rimpel schiet voorbij.
Diep in haar keel begint gegons
van lachen dat niet verder komt.

Haar handen spelen met haar vlecht.
Ze strikt het lint er telkens om.
Ze denkt, maar heeft nog niets gezegd.

Waar wacht hij op?

Zijn vraag verpulvert in de lucht.
Haar aandacht die naar verten vlucht
verraadt het antwoord dat hij ducht.

De kamer tolt. In haar gezicht
maakt bangheid plaats voor ongeloof
als hij het wapen op haar richt.

Na het gedempte schot slaat schrik
zijn woede stuk en onverhoopt
stelt hem haar aanblik schadeloos.
Haar stille schoonheid biedt hem troost.

Zo: in haar witte ondergoed,
als rozen aan het hart geklemd
geronnen bloed waarop haar hand
ligt uitgespreid,
is zij toch ook zijn bruid.

Min 1985:13

De focalisatie is in dit gedicht aanvankelijk niet-persoonsgebonden. We zien, met andere woorden, de gebeurtenissen van buitenaf, als via een filmcamera. De 'camera' registreert een jurk die ligt uitgespreid over een bed en een 'gesluierde' stoel. Een jurk met sluier over een stoel hangend, lijkt een *bruidsjurk,* die klaarligt om aangetrokken te worden of die net is uitgetrokken. Het zou ook een jurkje kunnen zijn voor een Eerste Communie, wat steun zou kunnen vinden in de aanwijzingen dat het gaat om een klein meisje ('kleine rimpel', 'vlecht' en 'ze strikt het lint er telkens om').

'Geknot' in regel drie kan betekenen: 1. van de top/zijscheuten ontdaan (geknotte stammen); 2. (fig) fnuiken en 3. tot een knot gedraaid. (Van Dale 1984 II:1394-95). Omdat een jurk alleen het lichaam bedekt en dus geen 'hoofd' heeft, lijkt de betekenis 'van de top ontdaan' het meest voor de hand liggend. 'Jurk' is het vergelekene, 'geknotte fee' is de vergelijker. Motief voor de vergelijking is de overeenkomst in vorm en de overeenkomst in gevoelswaarde tussen fee en jurk met sluier: lieflijk, sprookjesachtig. Impliciet is in de vergelijking de jurk ook gepersonifieerd. Het vreemde is dat de jurk eerst tot leven is gebracht in de personificatie 'fee', maar dat die fee door het adjectief 'geknot' tegelijk weer is gedood. 'Geknotte fee' is de eerste ongrammaticaliteit: door zijn gruwelijkheid verstoort deze woordcombinatie de werkelijkheids-illusie. Je wordt even gedwongen in de jurk een onthoofde fee te zien. De vergelijker introduceert een lieflijk, sprookjesachtig wezen dat gruwelijk is verminkt. Verder toont de 'geknotte fee' een wezen dat alleen maar lichaam is. Een mooi, lieflijk wezen zonder hoofd (wil, intelligentie, persoonlijkheid). Een willoos feeënlichaam, op een bed. De scène roept - via het bed en de dood - ook even het beeld op van een opgebaard lijk.

De lezing *bruidsjurk* verwijst naar een huwelijk. Dat de jurk - het lichaam zonder hoofd - hier op een *bed* ligt, impliceert een specifieker verwijzing naar een (eerste) seksuele omgang met een man, naar ontmaagding. Vooruitlezend naar de laatste regel van het gedicht: '[Zo] is zij toch ook zijn bruid' lijkt de interpretatie van de jurk als bruidsjurk onontkoombaar.

In de tweede strofe ‘Aan haar lijkt alles porselein’ zwenkt de camera naar een meisje dat lijkt op een pop. Porselein is breekbaar, hard en levenloos. Het is ook teer en lieflijk, als de fee. De vergelijking met porselein brengt het betekenisaspect ‘levenloos’ over op het meisje. Het meisje lijkt dood: dat is de tweede ongrammaticaliteit, die tot hetzelfde paradigma behoort als de eerste ongrammaticaliteit, de geknotte fee. Het ‘dingmatige’ van het meisje wordt verder versterkt door ‘pas gewreven voorhoofd’, dat lijkt te verwijzen naar het porceleinen voorhoofd van een kostbare antieke pop. De pop is ‘pas gewreven’, net schoongepoetst: ongrammaticaliteit drie, hetzelfde paradigma. Toch zit er leven in die pop. ‘Een kleine rimpel schiet voorbij’ over dat porseleinen gewreven voorhoofd. Een tweede levensteken is ‘Diep in haar keel begint gegons’. Er is zelfs uitbundig leven in de pop (lachen), maar dat zit heel diep. Het is alleen maar een begin van lachen, dat niet echt tot lachen komt. Het lachen vergaat dit meisje al meteen.

In de derde strofe is het meisje tenslotte tot leven gekomen. Het ‘telkens’ strikken van het lint is overbodig en duidt op nervositeit. Het suggereert spanning. Er gaat iets gebeuren, maar ze weet nog niet wat.

De geïsoleerde regel ‘Waar wacht hij op?’ introduceert de aanwezigheid van een mannelijke figuur. De regel is ook een moment van persoonsgebonden focalisatie: we worden even verplaatst in de visie en gedachten van het meisje, die de man al heeft gezien vóórdat de ‘camera’ hem zag. Het meisje denkt ‘Waar wacht hij op?’ Zij verwacht kennelijk dat de man iets gaat doen. Zij is passief, maar zenuwachtig. Ze merkt alleen op dat de mannelijke figuur aarzelt te doen wat zij verwacht.

‘Zijn vraag verpulvert in de lucht’ bevat ten eerste Minformatie: de vraag wordt niet verwoord, we weten niet wat de vraag is. Een tweede ongrammaticaliteit is in deze regel de ongebruikelijke syntactische combinatie ‘vraag verpulvert’. Een vraag kan niet verpulveren. ‘Verpulveren’ (tot pulver worden) kan alleen iets materieels. De ongrammaticaliteit verwijst ons naar interteksten: hier denk je aan de wel gebruikelijke zegswijze ‘[De] vraag *hangt in*

de lucht. Een vraag die in de lucht hangt, is een vraag van groot gewicht, waarvan alle aanwezigen zich bewust zijn, en waarop geen antwoord is gegeven. Dit cliché wordt door Min geïntensiveerd door *vraag* van een abstractum tot een concreet stoffelijk ding te maken dat in de lucht tot stof uit elkaar valt en daarmee de hele lucht vervult. Zo gelezen geeft deze regel aan 'zijn vraag' een enorm gewicht, maar de vraag zelf wordt verzwegen. We weten niet hoe de vraag luidt: Min drapeert haar tekst wederom rond een gat.

'Haar aandacht die naar verten vlucht' suggereert dat het meisje de vraag niet wil horen. Zij wendt haar blik af naar 'verten', zij wordt wazig. 'Vlucht' impliceert ook dat haar aandacht wegvlucht voor de vraag, die haar angst inboezemt. Haar niet-reageren en ontwijken duidt op een negatief antwoord dat zij niet durft geven, maar dat haar lichaamstaal 'verraadt'. Kennelijk weet het meisje geen raad met de vraag. De man 'ducht' dat negatieve antwoord. Hij wil een positief antwoord.

'De kamer tolt' lijkt weer een kort moment van persoonsgebonden focalisatie. De hele situatie wordt verward en onoverzichtelijk. Bij grote verwarring of angst is het alsof de kamer tolt. Dan weer van buitenaf gefocaliseerd zien we, met de camera mee, op het gezicht van het meisje 'bangheid' plaats maken voor 'ongeloof'. Er gebeurt iets wat zij niet kan geloven: hij richt 'het wapen' op haar. Even later is er sprake van '*na* het [...] schot'. Het moment van schieten zelf is overgeslagen, evenals de vraag werd overgeslagen.

De laatste twee strofen kunnen gelezen worden op twee manieren:

1. de mannelijke figuur schiet het meisje met een wapen dood, op de plaats van het hart. 'Als rozen aan het hart geklemd/ geronnen bloed' lees ik dan met de 'rode rozen' als vergelijker en 'bloed' als vergelekene. Motief voor de vergelijking is de kleur rood en de overeenkomst tussen de plek waar het bloed zich bevindt en de plek ter hoogte waarvan je gewoonlijk een bos rozen vasthoudt. Hij heeft haar letterlijk neergeschoten en neemt ook genoegen met een dode bruid. De man is necrofiel.

2. De vergelijking ‘als rozen aan het hart geklemd/ geronnen bloed’ is een ongrammaticaliteit. De vergelijking dwingt ons op cynische wijze een bloedige schotwond te zien als een (lieflijke) bos rozen: het omgekeerde van de eerste grammaticaliteit, waar de vergelijker ‘geknotte fee’ ons dwong een lieflijke jurk te zien als een gruwelijk verminkt lichaam. Wel behoren de twee ongrammaticaliteiten tot hetzelfde paradigma. Deze ongrammaticaliteit verwijst ook naar een intertekst, namelijk die van het cliché waarin rode rozen de dragers van erotische/seksuele symboliek zijn. Het gedicht bevat nog meer verwijzingen naar seksualiteit: de jurk op het bed, de fee die alleen maar lichaam is, het meisje in haar witte ondergoed. Op grond daarvan zou ‘het wapen’ ook als seksuele metafoor gelezen kunnen worden, nl. als de penis van de man. ‘Gedempte schot’ kan, als voortzetting van die metafoor, gelezen worden als ejaculatie. Het schot is ‘gedempt’ omdat hij in haar schiet. Het bloed kan verwijzen naar het bloed van de ontmaagding. De man is tevreden over zijn daad. Zo (weliswaar niet in bruidsjurk, maar ontmaagd) is zij toch ook zijn bruid.

Ik geloof niet dat deze twee lezingen elkaar uitsluiten - het letterlijke wapen en het wapen als penis -, maar dat ze in eikaars verlengde liggen, en allebei in de interpretatie kunnen functioneren. Het zijn functies van elkaar. Door het verband dat het gedicht legt tussen seksualiteit en doodschieten, en door de gebruikte metafoor ‘wapen’ wordt deze geslachtsdaad gepresenteerd als een moord. In de laatste twee strofen is het meisje ook teruggekeerd tot haar de levenloze, dode toestand van het begin. De wijze waarop de man naar haar kijkt (‘haar stille schoonheid biedt hem troost’) activeert opnieuw het beeld van het begin: opgebaard lijk. Het meisje is in het gedicht van de ene dood in de andere verzeild geraakt. In strofe twee is zij nog een porseleinen poppetje. Zij komt alleen maar tot leven om opnieuw, door seks, gedood te worden.

Het is niet alleen de vergelijker ‘rode rozen’ die via zijn clichématige connotatie naar de interpretant seks leidt. Ook de twee Minformaties leiden daartoe. Er waren twee ‘open plekken’: de vraag werd overgeslagen, evenals ‘het schieten’ zelf. Deze indirecties convergeren in de veronderstelling dat het gaat om seks. De man

vraagt om seks en neemt seks, verkracht haar. Het dodende karakter van deze seks keert terug in de andere ongrammaticaliteiten, die behoren bij het paradigma *dood meisje:* 'geknotte fee', 'aan haar lijkt alles porselein', 'pas gewreven voorhoofd'. De eerste grammaticaliteit, 'geknotte fee' is tevens het model, de eerste variant van het paradigma. Het hele gruwelijke gebeuren van dit gedicht wordt in een notedop in deze vergelijker voltrokken: de (levenloze) jurk wordt een (levende) fee, de fee wordt geknot, zoals het levenloze meisje tot leven komt en wordt verkracht/gedood.

De focalisatie in het gedicht is van vitaal belang voor de presentatie van deze seksuele moord. Er wordt extern, niet persoonsgebonden gefocaliseerd, met uitzondering van de tussenwerpsels 'Waar wacht hij op?' en 'De kamer tolt', waar het meisje focaliseert. Die externe focalisator, de 'camera', is als een 'getuige van het misdrijf'. Het misdrijf wordt geregistreerd. Maar die externe focalisator valt weg na de regel 'als hij het wapen op haar richt'. In de laatste twee strofen focaliseert de man. We zijn verplaatst in de morbide stemmingswisselingen van deze verkrachter/necrofiel. Zijn woede maakt plaats voor schrik en schrik weer voor tevredenheid. 'Zo [...] is zij toch ook zijn bruid.' Het geeft niet dat zij dood is. Hoe passiever hoe beter. Met die weerzinwekkende gedachtengang moeten we als lezers mee: de man heeft het laatste woord. Er is geen getuige, geen andere visie dan die van hem, de dader. Zo wordt ook in de presentatie van het gebeuren de misdaad voltooid.

De laatste stap zet ik zelf: de matrix van dit gedicht is dochterverkrachting.[10] Dat is de onzichtbare en onuitgesproken, maar alles motiverende kracht achter het gedicht. Die matrix levert het netwerk van indirecties. Dat is het gat waaromheen de significantie is gerangschikt, als bij een doughnut om met Riffaterre te spreken. Die matrix verklaart de contradictie dat deze bruid een klein meisje is in plaats van een volwassen vrouw. Hij verklaart ook het loodzware karakter van de vraag om seks. De ongrammaticaliteit 'zijn vraag verpulvert in de lucht' (er hangt iets in de lucht, de vraag om seks) wordt binnen deze matrix begrijpelijk. Ook is dan duide-

lijk waarom het meisje niet rechtstreeks antwoordt, maar met haar aandacht ‘vlucht’. De vraag is te ongerijmd. Bovendien is de vader een vertrouwensfiguur, waardoor een dochter geen verweer heeft tegen de vraag om seks. De hypothese ‘dochterverkrachting’ verklaart ook dat het meisje wel verwacht dat er iets gaat gebeuren, en daar zenuwachtig over is. Seksueel misbruik van dochters groeit meestal langzaam. Vaak voelt de dochter zich ongemakkelijk en nerveus over de dingen waarvan ze al weet dat de vader die wil, die ze hem niet durft weigeren en die steeds verder gaan (Van Staa/Woelinga 1983:103-114). In dit gedicht verwacht de dochter de gewone handtastelijkheden (‘Waar wacht hij op?’). Ze is daar nerveus over. Als dan blijkt dat de vader voor het eerst seks met haar wil, vervult haar dat met angst, en als zij het wapen/de penis ziet, met ongeloof. Alle auteurs over verkrachting binnen het gezin beschrijven de ontzetting die de dochter bevangt, als blijkt dat de vader zijn zin wil doordrijven en haar zal verkrachten. *Ze kan het niet geloven*. De ontmaagding door de vader is een gruwelijke ervaring, die niet alleen fysiek zeer pijnlijk is, maar die geestelijk ook wordt beleefd als een ‘moord’. De vaders zijn vaak woedend als het kind weigert of niet meewerkt. De verkrachting is vaak het sluitstuk van een langdurige toenadering door de vader, waarin het verzet van het kind al systematisch is gebroken. Het kind is al gemaakt tot het object van de behoeften van de vader. Dat verklaart het pop-achtige karakter van dit porseleinen kind, klaargezet als speelding, waarin nog leven zit, maar het zit wel heel diep. De verkrachting zelf is een definitieve moord op dit al tot ding gereduceerde kind. Min presenteert het hele gebeuren als een spotbruiloft: de bruid is een klein meisje, de voltrekking van dit ‘huwelijk’ is een moord, de bruidsbloemen zijn niet wit maar rood. Deze karikatuur van een bruiloft stemt deze karikatuur van een ‘bruidegom’ tevreden. Aan het eind heeft hij bezit genomen van de dochter en van de focalisatie. De ‘camera’-getuige is verdwenen. Alleen zijn visie telt nog. Hij is de laatste waarheid.

Zo totalitair zijn de situaties waarin vaders dochters seksueel misbruiken. Het kind wordt verplicht tot zwijgen over de seksuele omgang. Min herhaalt in dit gedicht dat zwijgen. Zij zwijgt zo luidkeels, dat we het wel moeten horen.

8 De wil tot lezen

Je kunt alleen maar lezen wat je kunt en wilt bevatten. Wat een lezer zelf verdringt, zal zij moeilijk in een tekst onder ogen kunnen zien. Andersom: de tekst kan alleen die betekenissen afleveren, waarvoor de lezer openstaat. Zo is dat ook bij deze interpretatie van Min. Ik kon dit gedicht pas interpreteren in 1986, toen *Een vrouw bezoeken* al enkele maanden was verschenen. Ik ben bij mijn weten de enige die dochterverkrachting als matrix oppert: zij geldt niet alleen voor dit ene gedicht.

In hoofdstuk 2 pleitte ik voor een zelf-reflexieve houding bij de interpretatie. De lezer, schreef ik, is geen neutrale decoderingsmachine, maar een zeer bepaald cultureel subject, gevormd door haar culturele achtergrond en literaire scholing, haar historiciteit, man- of vrouw- zijn, maatschappelijke positie, kleur en visie. Het reflexieve moment van de interpretatie leidt hier tot de volgende gedachten.

Visie: deze interpretatie is pas mogelijk geworden door mijn bereidheid Mins poëzie serieus te nemen, tegen het vooroordeel in dat Min zo ‘gemakkelijk’ is. Die bereidheid komt voort uit een feministische scepsis (eerst zien dan geloven) jegens de oordelen van mannelijke critici.

Historiciteit: de factor tijd is van groot belang. Twintig jaar eerder zou het voor iedereen, man of vrouw, feminist of niet, onmogelijk zijn geweest in Mins werk sporen van seksueel geweld te lezen, omdat er op seksueel misbruik in het algemeen nog een enorm taboe rustte. Het was onbespreekbaar en daarom onleesbaar. Mijn bekenisgeving is pas mogelijk door het bestaan van een feministische visie op dochterverkrachting (inmiddels ook aanvaard op verschillende niveaus van hulpverlening, wetgeving, en beleid) die zich de laatste tien jaar duidelijk laat horen. Belangrijke buitenlandse publikaties waren Brownmiller 1976; Finkelhor 1984, Herman 1981 en Miller 1981. In Nederland zijn Draijer (1985 en 1988) en Rijnaarts (1987) de meest recente.[11] De nieuwe leesbaarheid van seksueel geweld in cultuuruitingen en canonieke teksten wordt indrukwekkend geïllustreerd door het werk van Lemaire 1987b, Bal 1987b, 1988a, 1988b, Mortagne 1984 en Van Dijk 1988.

Culturele achtergrond: onder vrouwen is in mijn ervaring al enkele

jaren een herinneringsgolf gaande, waarbij velen zich verdrongen seksueel misbruik realiseren. Omdat er nu een interpretatiekader voor deze ervaringen is kunnen we daaraan ook nu pas betekenis geven. We konden deze begraven, gecensureerde teksten uit ons eigen leven niet eerder horen. Dat de herinneringen zo onvoorstelbaar verstopt zijn herkennen we nu als een onderdeel van het probleem. De druk tot geheimhouding en het gevoel van schaamte en schuld zijn sterk. Samen met het verdedigingsmechanisme van het zich innerlijk afsluiten voor de onhanteerbare gevoelens die de opgedrongen 'intimiteiten' opriepen leiden ze tot een hermetische verdringing, die niet in ons belang is, maar in dat van de daders. De herinneringsgolf leidt op zijn beurt weer tot inzichten in de schokkende omvang van het probleem. Enkele jaren geleden was de schatting nog dat in Nederland een op de twintig meisjes seksueel is misbruikt door een mannelijk gezins- of familielid (Rijnaarts 1987:12). Het nieuwe onderzoek van Draijer 1988 geeft het ontstellende percentage van 15,6% van alle vrouwen (een op zeven), dat is misbruikt door een mannelijk familielid.

Ik *lees als vrouw*. Dat betekent dat ik het slachtoffer geloof. Ik lees vanuit een identificatie en een empathie. Het had mij ook kunnen gebeuren. Mieke Bal analyseerde in *Verkrachting verbeeld* het Grimm-sprookje 'der Räuberbräutigam' waar een meisje getuige is van de seksuele moord op een ander meisje, en bespat raakt met haar bloed. 'De betekenis van dit detail', schrijft Bal (1988a:89) 'is van groot belang. Wie eens bespat is door het bloed van een slachtoffer, kan de handen niet meer in onschuld wassen.' Wie de verhalen van incestslachtoffers heeft gelezen is voorgoed bevangen van een grote woede.[12] Wie het moeizame herinneringsen overlevingsproces van eigen intimae heeft meegemaakt is getuige geworden. Je kunt de signalen nu niet meer over het hoofd zien. Je kunt nooit meer ontkennen wat je weet. Het lezen en luisteren is niet vrijblijvend: het dwingt tot herinterpretatie van gebeurtenissen uit je eigen leven. Zo worden in overdrachtelijke zin ook lezers/essen en toehoorsters bespat met bloed. Zoals het meisje in het Grimm-sprookje haar dorpsgenoten vertelt wat zij gezien heeft, zo worden ook de lezers verantwoordelijk voor het uiten van deze betekenissen, waar zij deze zien en horen.

Dit is geen excursie naar mijn privéleven, maar een schets van een groepsgebonden leeshouding. Deze betekenisgeving is die van een 'vrijwilliger', die behoort tot een maatschappelijke en culturele groep. Deze interpretatie komt voort uit een lezerscircuit dat een sensitiviteit voor zulke betekenissen heeft opgebouwd. Dat circuit is niet hermetisch van andere lezerscircuits afgesloten: andere lezers kunnen door deze interpretatie overtuigd worden. Als zij niet overtuigd zijn zullen zij zelf een interpretatie moeten produceren, waarin zij aan de door mij geconstateerde contradicties en open plekken op een andere manier betekenis moeten geven. Over interpretaties valt te discussiëren, en deze discussie gaat onder andere over de visies en belangen die de interpretatieve beslissingen sturen. Een theorie van het literaire systeem die gebaseerd is op het bestaan van verschillende lezerscircuits zal ik presenteren in hoofdstuk 10. De dramatische verschillen in betekenisgeving van verschillende lezersgroepen worden nader onderzocht in hoofdstuk 11. Maar eerst keer ik, vanuit het hier verworven perspectief, terug naar het werk van Min. Allereerst wil ik weten hoe het gedicht VII zich verhoudt tot de rest van de bundel *Een vrouw bezoeken* (1985). Verder wil ik onderzoeken of het interpretatiekader 'dochterverkrachting' ons verder brengt in de moeizame ontdekkingsreis naar betekenis in *Voor wie ik liefheb wil ik heten* (1966), de bundel die tot nu toe resistent bleef tegen interpretatie. Riffaterre, wiens methode zo'n behulpzame gids bleek in de interpretatie van VII, blijft ook in het volgende hoofdstuk de methodologische metgezel.

Eindnoten:

1 Aanleiding tot de bezoeken van de literaire roddelpers aan Min vormden Mins voorpublikaties in *Maatstaf,* jaargang 14(1966/67) no.3:187-192 en 209-215. In hetzelfde *Maatstaf*nummer (195-207) stond ook een gesprek met Bert Bakker en Wim Gijsen, '"Ik ben er niet. Ik ben er nooit geweest." Praten met Neeltje Maria Min.' De stukken die ik samenvat als sensatiejournalistiek verschenen in: *Algemeen Dagblad* 30-7-1966; *Dagblad De Stem* 6-8-1966; *De Tijd/Maasbode* 11-8-1966; *Helderse Courant* 11-8-1966; *Haagsche Post* 13-8-1966; *Vrij Nederland* 27-8-1966; *Leeuwarder Courant* 27-8-1966; *Het Parool* 27-8-1966; *Nieuwe Haagsche Courant* 10-9-1966; *De Nieuwe Linie* 10-9-1966; *De Gelderlander* 14-9-1966. Een aparte categorie vormen de verslagen van de debuutpresentatie, op 23 september in *De Bijenkorf* in Den Haag. Het aantal van dertig recensies - binnen een jaar - van *Voor wie ik liefheb wil ik heten* is gebaseerd op de combinatie van 1. Knipselarchief Letterkundig Museum Den Haag; 2. Knipselarchieven van de (hoofd) Openbare Bibliotheken te Amsterdam en Utrecht; 3. Knipselarchief I.D.C. Amsterdam; 4. Gegevens uit het computerbestand van de BNTL (Bibliografie der Nederlandse Taal en Letterkunde). De recensies van *Een vrouw bezoeken* komen uit dezelfde bronnen. De recensies waaruit ik citeerde zijn verwerkt in de eindbibliografie.

2 In de periode 1976-81 ontspon zich een discussie rond het openingsgedicht 'Voor wie ik liefheb wil ik heten' van de gelijknamige bundel. Deelnemers aan de discussie:
a. Maatje, Frank C. en Jan Roukema, 'Voor wie ik liefheb wil ik heten'. Van structuuranalyse naar interpretatie, of andersom? In: *Spiegel der Letteren* 18 no. 3-4 (maart 1977):228-252.
b. Maatje, Frank C., Jan Roukema en Annemiek Geurts. 'Voor wie ik liefheb wil ik heten'. Een receptieverslag. In: *Spiegel der Letteren* 21 no 2 (juni 1979):114-124.

c. Braakhuis, A.P. ‘Neeltje Maria Min leest voor’. In: M.M.H. Bax e.a. (red), *Wie veel leest heeft veel te verantwoorden*. Opstellen aangeb. aan F. Lulofs. Groningen 1980:258-261.
d. Delsing, Jan, ‘Tekstlinguïstiek en literatuurwetenschap: over topic-commentrelaties in Neeltje Maria Mins “Voor wie ik liefheb wil ik heten”.’ In *Spiegel der Letteren* 23 no 3 (september 1981):168-194.
Deze discussie draagt slechts bij aan het begrip van een enkel gedicht, dat bovendien nog als illustratie blijft dienen voor theoretische problemen. De dichteres wordt vaak seksistisch-familiair aangeduid met alleen haar voornaam, ‘Neeltje’, haar gedicht als ‘het gedichtje’.

3 De gedichten (18) tot en met (29) ontbreken in dit overzicht. De genoemde onderwerpen duiken er weer in op, maar verder zijn deze gedichten te divers om in dit globale schema onder te brengen.

4 Dat is het duidelijkst te illustreren aan het eerste gedicht van de bundel *Voor wie ik liefheb,* waarin het naammotief indringend aanwezig is:

> [...]
>
> noem mij, bevestig mijn bestaan.
> laat mijn naam zijn als een keten.
> noem mij, noem mij, spreek mij aan,
> o, noem mij bij mijn diepste naam.
>
> voor wie ik liefheb, wil ik heten.
>
> Min 1966:7

‘Noemen’ is hier gebruikt in de bijbelse betekenis van iemand zijn ware identiteit geven via de naam. Voorbeelden zijn Genesis 2:19 ‘en zo als Adam alle levende ziel noemen zoude, dat zou haar naam zijn’; Genesis 21:12 ‘want in Izak zal uw zaad genoemd worden’; Genesis 32:28 [Jakob heeft gevochten met de engel] ‘Toen zeide Hij: Uw naam zal voortaan niet Jakob heten, maar Israël; want gij hebt u vorstelijk gedragen met God en met de mensen, en hebt overmocht.’ De naam Israël is tevens de ‘diepste naam’ van het hele Joodse volk. Jesaja 62:12 ‘En zij zullen hen noemen het heilige volk, de verlosten des HEEREN; en gij zult genoemd worden de gezochte, de stad, die niet verlaten is.’ Bekend is ook Ruth 1:20 ‘Noemt mij niet Naomi, noemt mij Mara; want de Almachtige heeft mij grote bitterheid aangedaan.’ (Statenbijbel z.j.) Zie ook de mooie analyse van het naammotief in dit gedicht bij Delsing 1981:185-189, die echter de bijbelse echo's niet hoort.

5 Een uitstekende inleiding in de theorie van Riffaterre geeft De Feijter (1987). Voor discussies zie Culler (1981):80-99; Schenkeveld (1984) en Scholes (1982). Voor mijn begrip van Riffaterre dank ik ook veel aan het werk van ex-collega Jetty Schaap (1981).

6 Vermoedelijk geldt dat zowel voor naïeve lezers die de werkelijkheidsillusie ‘geloven’, als voor de meer geoefenden, die er zich van bewust zijn dat de realistische leeswijze een code is, die we in het algemeen het eerst aanwenden, totdat de tekst ons het gebruik van die code ontzegt, of totdat we zelf besluiten dat een andere code meer of meer gewenste betekenis oplevert.

7 De interpretant wordt door Riffaterre omschreven als ‘[the] sign that translates the text's surface signs and explains what else the text suggests’ (Riffaterre 1978:81). Hij ontleent het concept aan Peirce (1931-1958 Vol 1:339): ‘A sign stands *for* something *to* the idea which it produces, or modefies [...] That for which it stands is called its *object;* that which it conveys, its *meaning;* and the idea to which it gives rise, its *interpretant*.’

8 Culler (1981) wees erop dat Riffaterre zelf verwarring schept over de status van zijn leesmethode. Soms presenteert hij die als *descriptief* (zo gaan poëzielezers te werk) dan weer als *prescriptief* (zo zouden lezers te werk moeten gaan). Zie ook De Feijter (1987):55-56. Verder blijft Riffaterre geloven in de ‘juiste’ interpretatie, en de ‘juiste’ intertekstuele verbanden, een uitgangspunt dat ook ik niet deel. Ik neem zijn methode dus eclectisch over, als een bruikbare manier van te werk gaan bij enigmatisch werk zoals dat van Min.

9 Ik gebruik ‘oerscène’ hier in de ruime zin van ‘grondleggende gebeurtenis’. De inhoud ervan is nog onduidelijk. Opzettelijk is de toespeling op Freuds begrip ‘Urszene’:

> Szene der sexuellen Beziehung zwischen den Eltern, die beobachtet oder aufgrund bestimmter Anzeichen vom Kind vermutet und phantasiert wird.

Es deutet sie im allgemeinen als einen Akt der Gewalt von seiten des Vaters. (Laplanche/Pontalis 1982 II:576)

Aan deze ervaring of fantasie van het kind schrijft Freud een grondleggende betekenis voor het verdere leven toe. In het volgende hoofdstuk kom ik terug op het verband tussen de Freudiaanse en de Minse oerscène.

10 De gangbare term 'incest' vermijd ik omdat die term gelijkwaardigheid tussen de partners suggereert (geslachtsverkeer *tussen* bloedverwanten) en tevens de sekse-specifiekheid van het probleem onzichtbaar maakt. In overgrote meerderheid gaat het om meisjes die seksueel worden misbruikt door een oudere man of jongen: oom, stiefvader, vader of broer. 'De taal van onze cultuur is op de hand van de verkrachters' (Bal 1988a:14). Ik kies, evenals Bal voor 'verkrachting binnen het gezin'. Soms gebruik ik ook 'dochterverkrachting' (Rijnaarts 1979). Zie voor discussies van de terminologie Van Staa/Woelinga 1983:24-27; Draijer 1985:10-16 en Rijnaarts 1987:12-17.

11 Symptomatisch voor de moderne benadering is de problematisering van de verhullende term 'incest' (zie noot 10). Feministische auteurs gebruiken ook liever de term 'overlevers' van seksueel misbruik dan de term 'slachtoffers': 'overlevers' connoteert zowel het fysieke en psychische levensgevaar dat met dochterverkrachting is verbonden, als de overlevingsstrategieën die misbruikte dochters actief hanteerden. In ouder onderzoek stond - veelal vaak op basis van rechtszaken - de psycho-pathologie van de dader en diens sociaal-economische achtergrond centraal. In de jaren zestig verschuift het onderzoek naar psycho-dynamische en systeemtheoretische benaderingen: het gezin wordt daar gezien als min of meer autonoom systeem. De feministische benadering, vanaf 1975, gaat voor het eerst uit van het perspectief en de ervaringen van de slachtoffers. Het vestigt de aandacht op het feit dat kinderen hun belangrijkste emotionele banden in het gezin hebben en dat seksueel misbruik in vormende relaties plaatsvindt: daardoor is de emotionele schade aanzienlijk. Overlevers van verkrachting binnen het gezin hebben voor de rest van haar leven vaak grote problemen met intimiteit, seksualiteit en de meest elementaire zelfwaardering. Vaak beginnen de seksuele toenaderingen van de (stief)vader al op zeer jonge leeftijd, soms zelfs bij baby's. Het misbruik kan jaren duren. Vaak wordt gebruik gemaakt van de behoefte aan aandacht en warmte van het kind. Het kind durft zich niet verzetten uit angst voor straf, en ook uit angst het laatste restje liefde te verliezen. Vele auteurs vestigen de aandacht op de continuïteit tussen dochterverkrachting en de patriarchale visies op vrouwen, waarbinnen het bezit van dochters slechts een extreme consequentie is van de macht die mannen structureel over vrouwen uitoefenen. De machtsongelijkheid tussen mannen en vrouwen speelt ook een rol bij de machteloosheid en medeplichtigheid van moeders en bij de 'conspiracy of silence' die seksuele kindermishandeling omringt: niet alleen het slachtoffer zwijgt, ook de omgeving doet dat en zelfs hulpverleners weten veelal niet hoe ze moeten reageren, laat staan helpen.

12 Zie Ward 1984, Armstrong 1980, Bass/Thornton 1986, Van Staa/Woelinga 1983, V.S.K. 1983, McNaron/Morgan 1982 en Touch 1984.

Hoofdstuk 5
De 'textual politics' van Neeltje Maria Min

'What the theory evades will come back to haunt it'. Feit Diehl 1978:573

1 Dochterverkrachting als interpretatiekader

Neeltje Maria Mins bundel *Een vrouw bezoeken* (1985) is even raadselachtig en intrigerend als *Voor wie ik liefheb wil ik heten* (1966). *Een vrouw bezoeken* werd echter leesbaarder nadat het was gelukt om voor één gedicht een zinvolle, betekenisvoortbrengende matrix voor te stellen. Toen 'dochterverkrachting' eenmaal als interpretatiekader was gemobiliseerd ging ik ook de andere gedichten binnen dat kader lezen. Zo ontpopte de door velen 'onevenwichtig' gevonden bundel *Een vrouw bezoeken* (1985) zich als een hecht samengevlochten netwerk, waarin 'dochterverkrachting' gelezen kan worden als het alles motiverende spookbeeld. Het betekenisnetwerk is als volgt te schetsen.

1. *De moeder*

Op de beschrijving van het kerndrama, de verkrachting door de vader (gedicht VII), volgt gedicht VIII over het daaraan gerelateerde drama, het verraad van de moeder. De moeder/dochterrelatie die hier wordt getekend is typerend. Misbruikte dochters beschrijven de moeder als 'ver', 'koud' en 'vijandig' (Herman 1981). In plaats van bondgenoot met de dochter te worden 'zijn ze jaloers, hebben een laag zelfbeeld en gedragen zich onderworpen ten opzichte van de vader' (Draijer 1985:52). De moeders verdedigen de dochters niet, doen vaak of ze niets merken of verbieden de dochter de vader te beschuldigen. Zo wordt het kind dubbel verraden.

VIII

Haar schaduw was mijn onderdak.
Een kamer zonder deur en zonder ramen,
waar ik alleen gelaten met mijn schaamte
om wat ik wist dat binnenin mij stak:
een horig wezen dat serviel en zwak
zichzelf verfoeide - over haar gedaante
met onvoorwaardelijke eerbied sprak.

Zij sloeg en schreef mij tranen voor
en ik betaalde maar.
Wat waarde had werd schade toegebracht.
Hoe schamel was wat overbleef
na zoveel jaar.

Nu ben ik dood voor haar.
Een naamloos lichaam dat met graagte
wordt afgeknaagd tot het geraamte blijft.

Min 1985:14

Op een aangrijpende manier verbeeldt dit gedicht wat het misbruik door de vader voor de relatie met de moeder betekent. Ik beperk me tot een paar opmerkingen. De eerste ongrammaticaliteit (regel 1) is een variant op de uitdrukking ‘in iemands schaduw leven’. Min geeft vaak aanleiding om taalclichés als interteksten in te roepen. Vervolgens wordt de leefruimte in de schaduw van de moeder gepresenteerd in de vergelijker van een kamer zonder licht of lucht. De diepe zelfverachting (regel 5, 6) behoort tot de symptomatiek van de verwoesting van eigenwaarde die het misbruik in het kind aanricht.

Ook de laatste strofe verwijst naar een figuurlijke uitdrukking als intertekst: *ten prooi vallen*. De moeder laat het kind in de steek, en daardoor valt het ten prooi aan een derde, vijandelijke figuur, die hier weer wordt verzwegen, maar wiens aanwezigheid dreigend wordt gesuggereerd in de metafoor. Het beeld is dat van de ‘ik’ als een dood lichaam, de prooi van een roofdier. Omdat het beeld

betrekking heeft op een menselijk lichaam is het heel schokkend. Het geïmpliceerde roofdier doet denken aan een grote katachtige die zijn kansloze prooi tot op het geraamte verslindt. In de context van Mins obsessie met de naam en het genoemd worden (als teken van bestaan en identiteit) is het adjectief ‘naamloos’ van groot belang. Het ‘naamloos lichaam’ behoort tot hetzelfde paradigma als de ‘geknotte fee’, het lichaam zonder hoofd uit het voorafgaande gedicht. Mins allereerste gedicht, de smeekbede waarmee haar oeuvre begint ‘noem mij, noem mij, spreek mij aan’ kan dienen als intertekst. Dat gedicht is de roep om redding uit de naamloosheid, de identiteitloosheid waartoe het seksuele misbruik het kind heeft gereduceerd. ‘Mijn moeder is mijn naam vergeten’ is de eerste regel, en meteen een val uit het mimesis-niveau - welke moeder vergeet immers de naam van haar kind? Deze ongrammaticaliteit wordt ‘grammaticaal’ binnen de matrix van de dochterverkrachting, waar de moeder het kind reduceert tot een lichaam zonder identiteit, dat, onbeschermd, aan de roofdierlijke vader ten prooi valt.

Dit (moeder)gedicht VIII uit *Een vrouw bezoeken* (1985) kan op zijn beurt de interpretant worden voor (moeder)gedicht (7) van *Voor wie ik liefheb wil ik heten* (1966) dat in het vorige hoofdstuk onleesbaar bleef.[1] Binnen het gesuggereerde interpretatiekader wordt het een glashelder gedicht van surrealistische precisie en verschrikking:

> het was donderdag.
> de moeder bood geen tegenstand:
> de moeder doodde ondoordacht
> de kinderlijke tegenmacht.
> de dag ging over in de nacht
> en in de kamers woedde brand
> en in de kamers heerste wind
> en in het kind verging het kind.
>
> Min 1966:13

De raadselachtige, vijandige derde factor, die door de Minformatie zo dringend werd gesuggereerd, kunnen we nu lezen als de vader. Door tegen hem geen tegenstand te bieden doodde de moeder ook de tegenmacht die het kind zelf ter beschikking had. ‘het was donderdag’ kan een extra betekenis krijgen door de bijbelse intertekst, waar ‘donderdag’ witte donderdag is. In die nacht (‘de dag ging over in de nacht’) werd Jezus verraden en uitgeleverd door Judas. In het interpretant-gedicht VIII biedt de regel ‘Nu ben ik dood voor haar’ een aanknopingspunt voor het begrijpen van de obsessieve verwijten in de moedercyclus van *Voor wie ik liefheb*: de dochter gaat daar dood of voelt zich dood, en draagt haar moeder deze dood op, alsof die er een aandeel in had. Binnen het leeskader kunnen we dat aandeel in de dood van de dochter lezen als de uitlevering aan de verkrachtende vader.

2. *De compositie van de reeks ‘Een vrouw bezoeken’*

Dochterverkrachting als matrix maakt de compositie van de reeks ‘Een vrouw bezoeken’ in de gelijknamige bundel inzichtelijk. De reeks bestaat, zoals gezegd, uit negen in romeinen genummerde gedichten. De eerste zeven beschrijven het bezoek van een man aan een vrouw. In I slaapt de vrouw; in II is zij dood; in III maakt zij zich op voor de spiegel terwijl hij toekijkt: deze interactie heeft sado-masochistische trekken; in IV ligt de vrouw vastgebonden en is het sado-masochisme nog evidenter. ‘In nevels van kapok kleedt hij zich uit en/ liefkoost het touw dat in haar dijen snijdt’ (Min 1985:10). In V is de verziekte man/vrouw-relatie uitvergroot tot surrealistische proporties. Zij is een gebeente in een put. Hij zet haar weer in elkaar, wekt haar tot leven, en plaatst haar op een voetstuk. Dan begint er een sado-masochistisch spel, met de vrouw in de sadistische rol. Zij vernedert hem, hij doodt haar opnieuw en stopt haar terug in de put, ad infinitum.

V lijkt het dieptepunt van de reeks: erger kan het niet worden, tenzij de nummers VI, VII, VIII en IX niet meer gaan over ‘gewone’ man-vrouw relaties, maar over vader en dochter. Dat is inderdaad het geval. VI en het geanalyseerde kerngedicht VII zijn seksuele bezoeken van een man aan een kleine meisje, in huis. Het geciteerde gedicht VIII beschreef de relatie met de moeder, die het kind ook verraadt. IX is een gestolde, vereeuwigde driehoek ‘man,

vrouw en meisje in het wit', de ijskoude gevangenis van dit kerngezin. Het seksuele machtsspel in de gedichten I tot en met V kan worden opgevat als een stand van zaken waarvoor VI tot en met IX de reden en de achtergrond vormen. De reeks voert ons steeds verder het verleden in, van de symptomen naar de 'oerscène'.

3. *Visie op man-vrouw-relaties*

Min presenteert een zeer pessimistische kijk op man-vrouw-relaties. Zij verbeeldt erotiek niet als plezierig of positief, maar steeds als een gruwelijk machtsspel, zoals bijvoorbeeld blijkt uit de gedichten III t/m V van de reeks 'Een vrouw bezoeken'. In het licht van een verleden van seksueel misbruik door de vader is deze sombere visie op erotiek/seksualiteit zeer gebruikelijk.

'Meiselman (1978) zegt dat de dochters een masochistische manier ontwikkelen van relaties met mannen aangaan: niet dat ze plezier ontlenen aan hernieuwd misbruik in die relaties, maar ze kunnen het hernieuwde misbruik niet voorkomen' (Draijer 1985:72). Er is sprake van 'herhalingsdwang'. Het lage zelfbeeld en de drang tot zelfbestraffing doet hen telkens weer op 'de verkeerde vallen'. Er is bij Min een bijtend cynisme en agressie tegen de 'minnaar' (bijvoorbeeld in V en V en VI, Min 1985:11, 12), maar ook daar is de vrouw/het meisje bij voorbaat al kansloos.

4. *Het gedrochtelijke/goddelijke kind*

In de tweede afdeling van *Een vrouw bezoeken* is sprake van een kind, 'een gruwelijk gedrocht' met duivelse trekken:

> [...]
> Na zeven uren - eindeloze -
> verlost de tang jou van de boze:
> een dwerg met horens en een snuit.
> [...]
>
> Min 1985:19

Een monsterlijk kind, uit de monsterlijke verbintenis van vader en dochter. In het volgende gedicht wordt dit kind, 'de boze' echter tot zijn tegenpool, de Verlosser:

Mijn plaatsgenoten waren overtuigd:
jij was een duivelsjong en ik een heks.
Dat ik een kind droeg zonder me met seks
te hebben ingelaten was iets geks.
Maar ik heb sinds je in me was gejuicht.
Ik prees jouw komst. Mij leek het aanstonds juist
dat ik uit alle mij bekende vrouwen
was uitverkoren jou een nest te bouwen,
een jou, mijn grootste meester, waardig huis.
Jouw koningschap ten spijt bleef men besmuikt
mij nawijzen wanneer jij kruik na kruik
gevuld had of een brood vermenigvuldigd.
[...]

Min 1985:20

Het meisje dat een kind krijgt van haar vader is voor het oog van de wereld maagd. Het kind is een mysterie. In een verbluffend staaltje van wat Ostriker (1982) 'revisionist mythmaking' noemt, herschrijft Min hier de bijbelse 'maagdelijke geboorte'. Via deze krachttoer wordt het monsterkind tot het goddelijke kind. De interteksten zijn het Magnificat, de bijbelse bruiloft van Kana en de wonderbare spijziging. De godslasterlijke manier waarmee het evangelie wordt getrivialiseerd ('Zelfs jouw geduldig,/ potsierlijk lijden aan dat malle kruis [...]/ maakte maar weinig indruk op dat tuig') is een sarcastische afrekening met letterlijk alles wat heilig is. Verder is deze omkering van monster tot verlosser ook een omkering in psycho-analytische zin. Het is een *Verkehrung ins Gegenteil* (Laplanche/Pontalis 1982 II:593-94), een van de klassieke vormen van afweer, een wanhopige poging om dit ongewenste kind te kunnen aanvaarden. De derde afdeling van de bundel gaat opnieuw over de relatie moeder/zoon. In het eerste gedicht wordt de pasgeboren zoon gezien als een wreker. Intertekst is de mythe van Hercules:

[...]
Je droomt dat na een dag je zoon opstaat,
zijn wieg in stukken achter zich laat liggen,
het zweet van je verhitte voorhoofd wist en

met een blik die het heelal doet zwichten
je vijanden op het buffet te pletter slaat.
[...]

Min 1985:39

De 'vijanden' lijken de ouders, en het was 'hun dwang en onmededeelzaamheid' waarvan de 'ik' de dupe was en tegen wie zij met haar 'kolossale zoon' moet strijden.

In volgende gedichten is het kind dood, in mijn lezing niet letterlijk. De pogingen van deze moeder om haar jongetje weer 'uit al die losse onderdelen' in elkaar te zetten, is de metafoor voor de desperate pogingen om in het reine te komen met dit kind van de verkrachting. Het kind moet op een of andere wijze gescheiden worden van de gruwelen die hem hebben voortgebracht. Ook is er weer sprake van het grote schuldgevoel, dat elk slachtoffer levenslang met zich meedraagt:

[...]
Mijn schuld is sterk. Hij richt
een beeld op - levensgroot -
voorzien van jouw gezicht.
[...]

Min 1985:41

5. *Sick jokes*

De tweede afdeling van *Een vrouw bezoeken* bevat een reeks bizarre 'sick joke'-achtige gedichten, die volgens verschillende critici uit de toon vallen. Het gaat hier zonder uitzondering om wrede *familie*-moppen. Maar Min is niet 'familieziek', zoals recensent Rob Schouten (1985) in alle onschuld beweerde: volgens Min is, integendeel, de familie ziek. Cynische grappen kunnen fungeren

als afscherming van traumatische gevoelens, en zijn tegelijk een manier om met het onverdraaglijke om te gaan. Het onbenoembare wordt er verdraaglijk mee benoemd. Hier staan familieleden elkaar unverfroren naar het leven. Een halfbroertje wordt opgegeten door zijn familieleden; een schoonvader regisseert de dood van zijn zoons, zodat hij met zijn schoondochter het bed kan delen; of deze cynische puzzle, die met behulp van de dochterverkrachtings-hypothese oplosbaar wordt:

> De zoon van ouders die niet meer bestaan
> trouwt, legt zijn onschuld af,
> krijgt nageslacht.
>
> Eén kind sterft jong.
> Een ander wordt jong zwanger.
> Hij slaat zijn vrouw niet langer openlijk.
>
> Min 1985:35

6. *De narcistische bezetting*

'Narcistische bezetting' is een term uit de psycho-analyse, veel gebruikt door de analytica Alice Miller (1981, 1982). Het betekent dat de ouders hun eigen behoeften op hun kind projecteren, en daardoor het kind zijn/haar eigen persoonlijkheid en ware zelf ontnemen. Omdat het kind afhankelijk is, gaat het noodgedwongen de emotionele behoeften van de ouders vervullen, in de hoop de liefde van de ouders te winnen. Dat leidt tot een 'dood' van het ware zelf: het eigen gevoelsleven sterft af, en kan in het latere leven bijna niet meer herwonnen worden. Miller (1981) beschreef seksueel misbruik in het gezin als een extreme vorm van narcistische bezetting.

In een van Mins gedichten is sprake van een stervend kindje, 'Een zieltogend lijfje, een kindje van vijf.' Het kindje ziet de ouders boven zich en besluit in leven te blijven. Niet voor zichzelf, maar voor de ouders. In deze strofe geeft het alle eigen wensen en gevoelens op:

Ik was hun kind.
Ik voelde me verplicht
om weer gezond te worden.
Ik sidderde nog eenmaal en besloot:
Ik ben hun kind,
Ik ga nog lang niet dood.

Min 1985:32

Al deze elementen: het verraad van de moeder, de compositie van de reeks ‘Een vrouw bezoeken’, de sombere visie op manvrouw-relaties, het gedrochtelijke/goddelijke kind, de ‘sick jokes’ en het motief van de narcistische bezetting kunnen gezien worden als draden van een hecht samengevlochten netwerk, waarvan ‘dochterverkrachting’ de sturende en structurerende kracht is. Dat is de matrix, het gat waar de achterliggende significantie zich omheen heeft gelegd. Binnen dat interpretatiekader wordt de bundel *Een vrouw bezoeken* tot een geheel.

Het vorige hoofdstuk begon met een mislukte poging om Mins eerste bundel *Voor wie ik liefheb wil ik heten* (1966) te lezen. De Minformatie en de ongrammaticaliteiten wierpen echter onoverkomelijke hindernissen op, waartegen ook de leesmethode van Riffaterre niet was opgewassen.Tot nu toe is alleen het moedergedicht ‘het was donderdag.’ uit *Voor wie ik liefheb* geherinterpreteerd, met gedicht VIII ‘Haar schaduw was mijn onderdak’ uit *Een vrouw bezoeken* als interpretant. In de volgende paragraaf zal ik de tot nu toe ‘onleesbare’ vadergedichten uit *Voor wie ik liefheb* lezen, met het kerngedicht VII uit *Een vrouw bezoeken* als interpretant. Ik zal ook ingaan op de vraag waarin Riffaterre's leesmethode tekortschoot, en bij het beantwoorden van die vraag komt een omkering tot stand in de traditionele verhouding tussen theorie en tekst. Gewoonlijk kijken we naar teksten met behulp van een theorie. De theorie is het instrument, de tekst is het object. Min lezen geeft aanleiding tot het omdraaien van die verhouding. Omdat de theorie niet werkt, zouden we ook naar de theorie kunnen kijken door het oog van de tekst. De tekst wordt het analytisch instrument, de theorie wordt het object. We kunnen niet alleen

Riffaterre Min laten ontleden, maar ook Min Riffaterre laten ontleden. Terug naar *Voor wie ik liefheb wil ik heten*.

2 Iets dat er niet is

Aan het begin van het vorige hoofdstuk leverden de ‘vader’gedichten van *Voor wie ik liefheb wil ik heten* onoverkomelijke problemen op. In (3) was er sprake van een idyllische relatie (‘vader die mij leven liet/in een onbegrensd gebied’) zelfs van een exclusieve band (‘[vader] is, wat nooit een ander is’). De erotische connotatie van ‘hart tot mij gericht’ leek vreemd in de context, maar kan nu gelezen worden als signaal van de erotische toenadering. ‘Vermoeid’ in ‘een warme arm die rond/mijn vermoeide schouders ligt’ was contradictoir, maar kan nu het signaal zijn van het bedrukkende van deze erotiek voor de dochter.

In gedicht (4) werd de interactie tussen vader en dochter raadselachtig. ‘Ik’ en vader zijn samen in een kamer:

> (4)
> [...]
> hij ligt in bed onder het lage venster
> en slaat de dekens terug want het is lente.
> ik kijk naar hem en groet hem, hij herkent me.
> heel even onderbreekt hij 't zingend staren
> en knikt terug en laat voorzichtig varen
> zijn vingers langs zijn voorhoofd door zijn haren.
> hij richt zich op en laat zijn ogen landen
> op iets dat er niet is en ik zie van de
> zacht stamelende man slechts de gespannen handen.
>
> Min 1966:10

De onoplosbare ongrammaticaliteit was het oxymoron ‘iets dat er niet is’. Wat is iets dat er is - want hij laat er zijn ogen immers op landen - terwijl het in de bijzin ‘dat er niet is’ weer wordt weggetoverd? De vader ligt in bed. Hij slaat de dekens terug. Hij richt zich op, en als we nu zijn blikrichting mee volgen kijkt hij naar

beneden naar zijn onderlichaam. Eerder zag ik in ‘zacht stamelend’ en ‘gespannen handen’ een teken van in de war zijn. De vader was opgesloten in zijn ondoordringbare gevoelswereld. Nu denk ik dat hij masturbeert. Hij is inderdaad bezig met een voor het kind vreemde gevoelswereld, zijn seksualiteit, waar hij nu het kind bij betrekt. De ongrammaticaliteit ‘iets dat er niet is’ verwijst met perfecte adequaatheid naar het geslacht van de vader, dat er is maar er tegelijk niet mag zijn. Het oxymoron duidt precies het verwarrende, onmogelijke en tegenstrijdige van het seksuele misbruik aan. De penis is er, maar hij is er niet. Hij moet altijd verzwegen blijven, waarmee datgene wat gebeurt onvertelbaar wordt.

In gedicht (6) is iets gebeurd waardoor ‘ik’ diep geschokt is. Ik citeer het nog eens, en gebruik gedicht VII uit *Een vrouw bezoeken* als interpretant:

(6)
vanuit mijn bed kan ik door 't raam
vader zien gaan.
de zwarte nacht
ligt op zijn schouders als een last
en van het mes, dat in zijn hand ligt,
springt een roos
in duizend kleuren naar de hemelboog.
zijn schaduw schuifelt als een spook.

hij noemt een naam, die ik niet ken
en spreekt een taal waar ik te klein voor ben.

en nu, de dekens om mij heen getrokken,
zo bang ben ik en zo bezeerd,
zo diep van deze vlucht geschrokken,
weet ik alleen: er is geen schuilplaats meer.

Min 1966:12

Het onoverkomelijke struikelblok was de ongrammaticaliteit ‘en van het mes, dat in zijn hand ligt,/ springt een roos/ in duizend

kleuren naar de hemelhoog'. Gedicht VII uit *Een vrouw bezoeken* levert nu een mogelijke interpretant voor 'roos'. Rozen ('als rozen aan het hart geklemd/geronnen bloed') functioneerden daar als vergelijker voor de vlek bloed die zich na het schot aftekent op de jurk. Ik interpreteerde dat als het bloed van de ontmaagding, een ontmaagding die tegelijk wordt gepresenteerd als een moord met een 'wapen'. Dat biedt een aanknopingspunt. Ook in (6) zou 'het mes, dat in zijn hand ligt' het seksuele wapen, de penis kunnen zijn. De 'roos' is dan op te vatten als het bloed van de ontmaagding dat de penis bevlekt. Het bloed is felrood, van een schokkende kleurigheid. Het springt 'naar de hemelboog'. Dat geeft het gebeuren een kosmische dimensie. De roos van bloed springt omhoog, naar de hemelboog als om te vragen om hulp, om een (goddelijke) getuige van dit verschrikkelijk gebeuren. Voor de ongrammaticaliteit 'springt een roos' dienen zich twee interteksten aan. Daarmee wordt hij, in Riffaterre's terminologie, een hypogram: hij slingert ons het intertekstuele universum in. De eerste intertekst is het taalcliché 'springt in het oog', dat de schokkende, in het oog springende kleurigheid van de roos van bloed oproept. Tweede intertekst is het Kerstlied, de intertekst die zo misplaatst leek in de eerste leespoging, 'Er is een roos ontsprongen/ uit enen wortelstam/ die lijk ons d'ouden zongen/ uit Jesse 't leven nam'.[2] In het Kerstlied is de roos een beeld voor het kind Jezus, vrucht van de familie van de stamvader Jesse. In de christelijke iconografie wordt Jesse wel afgebeeld met een boom die opschiet uit zijn lendenen. De archaïsch-patriarchale voorstelling zag de penis als de stamboom, waaruit het nageslacht ontsproot. Deze intertekst geeft het geheim prijs: de 'stam' waarvan de roos springt is de penis. Ook dit gedicht is een staaltje van Mins 'revisionist mythmaking' haar omkering van christelijke symboliek. De phallische stam van de vader wordt bij haar een mes. Door haar ontheiliging van het heilige geeft Min tegelijk een visie op dochterverkrachting: alles wat heilig is wordt erin onteerd.

Als je het gedicht nog eens leest zie je dat de chronologie van de gebeurtenissen door elkaar ligt. Eerst ziet de 'ik' (vanuit haar bed) vader 'gaan', ik lees 'weggaan'.[3] Zij ziet de vader bedrukt door een last, groot als de zwarte nacht. Dat duidt op identificatie met

de vader. Zij heeft medelijden met hem. Dan volgt de verkrachtingsscène. Die a-chronologie is te begrijpen als: de verkrachting dringt nu pas ten volle door tot haar door. Het beeld van het bloed op de penis komt opnieuw op haar netvlies. Misschien is ook nu pas het in het oog springende bloed zichtbaar, dat na de ontmaagding begint te vloeien. Dan ziet zij hem opnieuw gaan, nu, nadat de verkrachting tot haar is doorgedrongen, schuifelend 'als een spook'. Spookachtige vader. De regels 'hij noemt een naam, die ik niet ken/ en spreekt een taal waar ik te klein voor ben' waren al te lezen als: hij geeft haar een identiteit (van minnares) die zij niet kent; 'te klein' geeft aan dat de vader het kind ten onrechte benadert als een volwassene. In de 'logische' chronologie is dit het begin van de toenadering van de vader. De verkrachting volgt pas later. De a-chronologie is een iconisch teken van hoe alles wat gebeurde door haar hoofd tuimelt, in wilde volgorde. In de laatste strofe is de chronologie hersteld. De verkrachting is geschied, de gebeurtenissen zijn opnieuw door de herinnering getold, en het gebaar van 'de dekens om mij heen getrokken' blijkt tragisch en futiel. We begrijpen waartegen 'ik' een schuilplaats nodig heeft. Die schuilplaats is er niet, omdat de verkrachting plaatsvindt in het eigen 'veilige' huis. 'Deze vlucht' betekent dat de vader is geschrokken van zijn eigen daad, en direct na de ontmaagding van het kind is weggevlucht. Het kind is net zo geschokt van de verkrachting zelf als van de 'vlucht' van de vader. Behalve via haar eigen pijn en angst, dringt ook via de vlucht van de vader het zondige, schuldige en onhanteerbare van het gebeurde tot haar door.

Om 'het mes, dat in zijn hand ligt/ springt een roos/ in duizend kleuren naar de hemelboog' te kunnen begrijpen probeerde ik steun te vinden bij een van de liefdesgedichten uit *Voor wie ik liefheb,* dat een opvallende echo vormde van dit vadergedicht. In de strofe

[...]
dan zal ik zingen van een zwarte dag
en van de schaduw die wij moesten delen
en van de vloek die sprong in onze kelen
en van het mes dat in jouw handen lag.

Min 1966:55

zag ik een referentie aan vadergedicht (6). Het archaïsme 'zingen van' (als in epos of mythe) suggereerde dat het bezongene een grondleggende, primaire gebeurtenis was. Ik vat nu deze strofe op als verwijzend naaf de verkrachting door de vader van gedicht (6). Dat is de zwarte dag, de primaire gebeurtenis in dit leven, de 'oerscène'. Met opzet maak ik die term los van zijn Freudiaanse definitie, om hem opnieuw te laten definiëren door Min. Min brengt een 'oerscène' in ons bewustzijn waarvan ook Freud weet had, maar die hij met bijzonder veel geweld verdrong. De gecanoniseerde Freud bedoelt met de 'oerscène' de seksuele omgang tussen de ouders, waarbij het kind aanwezig is of die het fantaseert op grond van geluiden en andere aanwijzingen. Dit geziene, gereconstrueerde of gefantaseerde tafereel is een van de introducties tot het geslachtsverschil. Het kind ziet er een gewelddaad van de vader in. Bij jongetjes leidt de scène tot castratie-angst (Laplanche/Pontalis 1982 II:573-578).

Voor misbruikte meisjes is de oerscène echter de *zelfbeleefde* aanranding door hun vader, broer of oom. Dat is een van hun introducties tot het geslachtsverschil, het grondleggende tafereel dat de rest van hun leven zal blijven bepalen. Zoals bekend ontdekte Freud dat seksueel misbruik door mannelijke familieleden zijn patiënten in hun volwassen leven ziekte en ernstig psychisch leed berokkende. Ontzet legde hij zijn bevindingen neer in *Zur Ätiologie der Hysterie* (1896). Een jaar later herriep hij zijn eigen ontdekking weer, om de infantiele seksuele wensen en de kinderlijke fantasie verantwoordelijk te stellen voor het 'ingebeelde' seksuele misbruik. Zo kwam een 'oerscène' tot stand waaruit de *werkelijke* seksuele agressie tegen het kind was weggecensureerd. Het 'verraad van Freud' is gereconstrueerd door Rijnaarts 1987, Miller 1981, Masson 1984, en door Bal 1988a. De Freudiaanse theorie

is door haar eigen verdringingen vaak ongeschikt geworden als instrument om levensteksten en literaire teksten te begrijpen. Hier is het eerder andersom: de literaire tekst 'ontleedt' de theorie. Deze tekst van Min legt, in zijn toespeling op de oorspronkelijke oerscène, de verdrongen laag van de theorie weer bloot.

De echo tussen de gedichten (6) en (48) legde een relatie tussen de vadergedichten en de liefdesgedichten. Die relatie laat zich nu verklaren door het feit dat de vader de 'minnaar' is geworden. Daarom is de relatie gedoemd. Het is vreselijk om de liefdesgedichten vanuit dat perspectief te lezen, maar alles schijnt die hypothese te bevestigen. Belangrijk is dat de 'ik' in de liefdesgedichten de schuld samen met de partner draagt ('de schaduw die wij moesten *delen*'). Zij is er medeverantwoordelijk voor gemaakt. Binnen dat kader convergeren alle beelden van verdoemenis en ellende:

> (38)
> [...]
> de boom waarvan de stam
> mij eens mijn stam ontnam,
> ontneemt mij nu mijn stem
> en ik ben niets
> dan wat ik ben door hem.
>
> Min 1966:45

De handelende boom/stam is een hypogram. Als intertekst kun je denken aan het spreekwoord 'de appel valt niet ver van de boom', waarin 'boom' de vergelijker is voor een van de ouders. Het spreekwoord verwijst ook naar de ouder-kind-relatie. In dit gedicht is 'boom' een man, de mannelijke ouderfiguur. De stam is dat deel van de boom dat de hele boom draagt: zijn stevigheid. De stam als vergelijker verwijst naar 'persoonlijkheid', 'identiteit' als vergelekene. 'De boom waarvan de stam/ mij eens mijn stam ontnam' kan gelezen worden als een beeld voor de vader, die zich zijn kind toeëigent. Stam kan ook nog eens verwijzen naar het 'deel' van de vader waarmee hij zich het kind toeëigende: de wortelstam/'boom' van Jesse. De vader eigent zich niet alleen de kin-

derlijke ‘stam’, persoonlijkheid, toe, maar ontneemt haar ook haar stem. Door de overeenkomst tussen ‘stam’ en ‘stem’ worden identiteit en het vermogen tot spreken nauw met elkaar geïdentificeerd. De dwang tot geheimhouding is in situaties van seksueel misbruik allesoverheersend. De vader/minnaar neemt de ‘ik’ haar identiteit en haar vermogen tot spreken af en neemt haar geheel in beslag. Zij is geheel in hem opgegaan. Zij is zelf niemand meer: ‘en ik ben niets/ dan wat ik ben door hem.’

Alle passages die ik eerder uit de liefdesgedichten citeerde krijgen een nieuwe betekenis binnen deze context. Vers (40): ‘ik ben alsof ik ben geboeid’. Vers (41) begint met ‘jij was een avond in mijn tuin’ - te lezen als metafoor voor liefdesbezoek - en eindigt met ‘wat ik buiten zag:/ een standbeeld krom van schuld,/ om te vergeten opgericht.’ Vers (42) heeft ‘jij bood mij jouw verdoemenis/ te delen aan.// gewapend gaan voortaan/ wij naast elkander voort.// geen groter straf/ dan jouw bezoek. pijn ging aan jouw/verzoek vooraf.’ Vers (43): ‘een wereld zwart van wonden/ staat tussen mij en jou./ mijn hart versteend van kou/ heeft jouw hart nooit gevonden.’ Gedicht (46) introduceerde het beeld van de kelk:

> (46)
> in deze kamer heft dorst zijn handen.
> een wazig licht hangt om het bed,
> waar op de kale, houten randen
> jij deze kelk hebt neergezet.
>
> vul deze kelk met vocht en ik zal drinken
> en als ik heb gedronken, zal ik gaan.
>
> de echo van dit triest bestaan
> zal eeuwig in mij blijven klinken.
>
> Min 1966:53

Bij het hypogram ‘kelk’ dacht ik aan twee interteksten. De eerste was ‘laat deze kelk aan mij voorbijgaan’, waar de kelk een metafoor is voor het lijden. De tweede was de kelk van het Laatste Avondmaal. Via die intertekst werd in mijn eerste lezing de minnaar Je-

zus, die zijn bloed te drinken aanbiedt. Seksueel misbruik binnen het gezin wordt wel gedefinieerd als *bloedschande* (Van Dale 1984 I:1172 *incest*) Het hypogram kelk, ongrammaticaal op het niveau van de mimesis, vertelt via de intertekst dat het gaat om bloedschande. Opnieuw is dit een omkering van de christelijke symboliek. Het bloed uit deze kelk verlost niet: het verdoemt. Het woord 'eeuwig' is een onderdeel van het 'kelk' hypogram. De eeuwige verlossing door Christus' bloed is hier omgedraaid tot de eeuwige verdoeming van de bloedschande. Als we alle varianten van de eerste intertekst natrekken wordt er echter nog een andere interpretatie mogelijk. In Mattheus 26 vers 39 zegt Jezus: 'Mijn Vader, indien het mogelijk is, laat dezen drinkbeker van Mij voorbijgaan!' en in vers 42: Mijn Vader! Indien deze drinkbeker van Mij niet voorbij kan gaan, tenzij dat ik hem drinke, Uw wil geschiede!' Deze interteksten verwijzen niet alleen direct naar *mijn vader:* de 'ik' wordt nu ook tot een Jezusfiguur, tot het offer, wiens lichaam wordt gegeten ('afgeknaagd' in VIII) en wiens bloed wordt gedronken. Het slachtoffer Jezus deed dit voor - 'ik zal drinken' - in het Avondmaal. Het heffen van de handen in regel 1, 'in deze kamer heft dorst zijn handen' is een liturgisch gebaar. Zo wordt deze gedoemde liefde tot een in bed voltrokken lijdensliturgie, waar de vader de kelk des lijdens neerzet voor het kind en het kind, noodgedwongen, drinkt. De bijbelse intertekst werpt niet alleen licht op het gedicht: het gedicht geeft omgekeerd ook weer een visie op de relatie tussen God de Vader en Jezus: ook Jezus is een narcistisch bezet kind, dat gedwongen wordt zich te offeren in het heilsplan van de Vader. Het kind onderwerpt zich volledig 'doch niet, gelijk Ik wil, maar gelijk Gij wilt' (Mattheus 26:39). Zo heeft ook de 'ik' in dit gedicht geen andere keus dan de kelk te drinken.

Tenslotte is het hypogram 'kelk' niet de eerste ongrammaticaliteit. Dat is, in regel 1, 'heft dorst zijn handen', een personificatie waaraan op mimesis-niveau geen enkele voorstelling verbonden kan worden. Deze ongrammaticaliteit wordt bovendien op de voorgrond geplaatst door de antimetrie in de jambe-maat: het beklemtoonde dorst staat op de plaats van een onbeklemtoonde. Zoekend naar het paradigma dat de ongrammaticaliteiten *'dorst'* en 'kelk' verbindt, bedenk je: bloed. Bloeddorst. Het geslachtofferd Mins/ bijbels kind dat de bloeddorst van de vader bevredigt. Zo verwij-

zen de ongrammaticaliteiten onophoudelijk naar het incest-drama.[4]

Gelezen vanuit ‘dochterverkrachting’ als matrix wordt de compositie van de bundel *Voor wie ik liefheb wil ik heten* tenslotte ook zeer hecht. Aan het begin van dit hoofdstuk somde ik de thematische complexen op die zich in de bundel laten construeren. We kunnen nu betekenis geven aan de opeenvolging daarvan. Het openingsgedicht (1) ‘mijn moeder is mijn naam vergeten’ is een roep om redding uit de naamloosheid, de identiteitloosheid waartoe het seksuele misbruik de ‘ik’ heeft gereduceerd. Tegen die achtergrond wordt het zeer direct en ontroerend. De vadergedichten (2-6) bouwen snel op, van problematische idylle naar de ‘oerscène’ van de verkrachting. Daarop volgt de moeder (7-12), die geen tegenstand bood, ‘en in het kind verging het kind’. Die cyclus eindigt met de ‘ik’ die de moeder haar dood opdraagt, omdat die er een aandeel in had. Daarop volgen de gedichten (13-17) over de verloren jeugd. Het zijn elegieën om het ongeschonden vroegere zelf, dat voorgoed verloren is. Dan een cyclus over het zwijgen, het onvermogen tot spreken en het geheim, dat verbonden wordt met het dichterschap (30-36) - daarop kom ik direct nog terug. De gekwelde liefdesgedichten (41-50), de definitieve gevangenschap in een relatie met de vader/minnaar sluiten de bundel af. De gedichten 18 tot en met 29, hierboven overgeslagen, zijn heterogeen. Een aantal daarvan laat zich geheel binnen de matrix lezen, maar sommigen ontsnappen eraan. De gedichten die ontsnappen vat ik op als signalen van potentiële bevrijding uit deze wurgende familiekring.

3 Het verlossende woord

Hoe verhoudt deze interpretatie van Min zich nu tot de in de hoofdstukken 2 en 3 verdedigde tegen-interpretatie? Heb ik mij nu zelf niet bezondigd aan een verklaring die doodslaat? Heb ik deze gedichten niet ‘ontraadseld’ en van hun intrigerende vreemdheid ontdaan, hiërarchisch opklimmend volgens de systematiek van Riffaterre? Is een interpretatie, die zo duidelijk een band legt met de ‘werkelijkheid’, geen ‘unseemly rush from word to world’? Heb

ik Min, nu ik haar werk heb gelezen vanuit het perspectief van de dochterverkrachting, niet ontoelaatbaar op een 'thema' vastgelegd? Heb ik de theorie van Riffaterre, die juist zo pleit tegen de mimetische benadering, niet misbruikt?

Nee.

Om te beginnen heb ik het werk van Min de raadselachtigheid teruggegeven die, bij culturele afspraak, eigen is aan poëzie. De oneigenlijke manier waarop Min door de kritiek werd behandeld sloot haar werk af voor die serieuze poëtische leeshouding. Mijn benadering is allereerst een daad van eenvoudige gelijkberechtiging. De gedichten van Min hebben een groot vermogen tot intrigeren. Ik heb deze taalbouwsels verhit, geladen, geïntensiveerd. Ik heb Min haar 'ontwrichtende' werk laten doen door rond te dwalen tussen betekenaren waarvan de mogelijke betekenissen lange tijd onvindbaar bleven.

In 'de paradox van de interpretatie' heb ik gesteld dat gedichten ons 'vervreemden' van gevestigde taal- en denkstructuren. Ze trekken ons los uit de normaliteit en bieden een plaats voor contemplatie. Riffaterre bedoelt hetzelfde met zijn 'ongrammaticaliteiten' of 'indirecties' die ons uit de realisme-verwachting stoten. Ook Min creëert in haar poëzie een plaats voor contemplatie.

Om de werking van poëzie mogelijk te maken moet de lezer een veld van comtemplatie 'klaarleggen'. Vaak suggereert het gedicht zelf dat veld. In het in hoofdstuk 3 besproken gedicht '4 mei' van Herzberg mobiliseer je als lezer je associaties met 4 mei, dodenherdenking en de tweede wereldoorlog, opdat het gedicht zijn 'ontwrichtende' werking kan verrichten. Het probleem bij Min is dat je lange tijd niet weet welk veld van contemplatie je kunt laten aanspreken. De tekst blijft het ontwijken. Het 'gat' schijnt een fundamenteel onderdeel van de Min-poëtica. Als ik 'dochterverkrachting' als veld van contemplatie suggereer, zet ik de werking van de beelden niet stop, integendeel. De beelden kunnen dan juist opnieuw gaan werken. Dochterverkrachting is niet alleen op zichzelf al een doorbreking van de gevestigde kijk op het gezin en de relaties tussen ouders en kinderen. De wijze waarop Min rond dit verzwegen trauma heencirkelt, de wijze waarop zij het verbeeldt maakt het angstwekkend concreet. Min maakt het beleefbaar, ontdoet het van zijn abstractie, maakt identificatie met

een slachtoffer en inbeelding van een niet-representeerbare ervaring mogelijk. Mins gedichten kunnen werken als ingrijpende bewerkingen van het gangbare zwijgen, van de verdringing, van de eufemismen en de afweer. Haar poëtische visie legt zich over onze (vlakke, zelfbeschermende) voorstellingen heen. Opnieuw lezend raken de gedichten 'verhit', geladen met betekenis. Tegelijkertijd hernemen ze hun monumentaliteit van geschreven tekst. Keer op keer kunnen we ze overlezen, en ook als lezers de creatieve weg afleggen van matrix naar onthutsende ongrammaticaliteiten.

Het intrigerende van Mins werk is dat het gelezen kan worden als uitbeelding van het onuitbeeldbare. Mieke Bal wees erop in *Verkrachting verbeeld* dat verkrachting niet visueel uit te beelden is.

> En dat is niet alleen omdat een 'nette' cultuur dat niet duldt. Verkrachting maakt het slachtoffer onzichtbaar. Dat bedoel ik in de eerste plaats letterlijk: zij wordt onzichtbaar doordat de dader haar (be-)dekt. In figuurlijke zin wordt zij onzichtbaar, doordat haar zelfgevoel, haar *subjectiviteit* wordt aangetast; tijdelijk verdoofd en in veel gevallen zelfs definitief vernietigd. En tenslotte is verkrachting niet te visualiseren omdat de ervaring zowel lichamelijk als psychisch *innerlijk* is, de verkrachting van binnen plaatsvindt. (Bal 1988a:26-27)

Om de laatste twee redenen is verkrachting ook zo moeilijk vertelbaar, schrijf-baar of dicht-baar. De mimetische of realistische code is ontoereikend om de verkrachting als innerlijke ervaring te beschrijven, en juist omdat de subjectiviteit is aangetast kan de ervaring niet meer uitgesproken worden. Het is dat onvermogen tot spreken dat we moeten onderkennen. We moeten zien dat de plek van waaruit gesproken kan worden, de plaats van het subject, vernietigd is. Min spreekt, maar zij spreekt veelvuldig in stiltes. Via een 'inbeeldende poëtica' (de legetica, die Bal vervolgens een 'hysterica' doopte) heb ik proberen te horen wat die stiltes 'zeggen'. Bovendien thematiseert Min het onvermogen tot spreken. In *Voor wie ik liefheb* geeft zij vaak aan dat de 'ik' wil spreken maar tegelijk niet kan zeggen wat zij zeggen wil.

[...]
zo gaat het steeds: mijn adem slaat
mijn woorden neer en ik herken ze niet,
zijn dit mijn woorden, heb ik dit gesproken?
zij passen niet bij mijn verdriet
en zijn niet hoorbaar vóór zij zijn gebroken.

Min 1966:39

Min schrijft het vernietigde vrouwelijke subject weer terug in het gedicht, paradoxaal door haar in te voeren als een 'ik' die lijdt onder een onophefbaar woordtekort:

[...]
hoe moet ik, wat ik zeggen wil, zeggen?
het woordtekort is niet op te heffen.

ik ken alleen de woorden die ik kende in
mijn jeugd: uil, volbloed, winter, zendeling.

Min 1966:38

Sommige gedichten zijn op te vatten als verbeeldingen van het buitengesloten-zijn van het vrouwelijk subject uit de taal. De vader (in wie we volgens de 'significance'-regel een pars pro toto kunnen zien voor De Vaders, het patriarchaat, het logocentrisme) bezit de macht over de taal, het spreken en het geschreven woord. De dochter bestaat niet meer in taal. Zij valt samen met het pre-talige 'onrustig hijgen' dat haar 'ik' ontkent. De agent van de taal, de lezende vader, heeft haar uitgedreven:

[...]
ik kan alleen maar luisteren en zwijgen,
alleen maar luisteren naar wat mijn vader leest.
elk woord begint met dat onrustig hijgen.
ik ben er niet. ik ben er nooit geweest.

Min 1966:11

De ‘ik’ is als sprekend subject vernietigd, maar tegelijk herovert Min de macht over de taal door dát te zeggen. Het kunnen schrijven over het gevangen-zijn in stomheid is, paradoxalerwijze, de verlossing. Het formuleren van het lijden aan de sprakeloosheid brengt de taal en de subjectiviteit terug. Daarmee is een tegenwicht geschapen tegen de ik-vernietigende verkrachting. Mins ‘sexual politics’ zijn te lokaliseren precies *in* haar tekstuele praktijk. Door haar verbeelding van het onvermogen tot spreken spreekt haar werk het verlossende woord. De verbeelding van het onvermogen tot spreken constitueert tegelijkertijd het beroep van deze teksten op de lezer/es. De lezer/es moet het door Min begonnen verlossingswerk afmaken. Hij/zij moet willen lezen dat er in deze poëzie iets ‘onzegbaars’ is. ‘Het onzegbare’ is zowel de afgedwongen seks, die afgedwongen geheim moet worden gehouden, als de innerlijke ervaring van de verkrachting, die niet meer in woorden is uit te drukken omdat het subject is aangetast.

De lezer/es kan Mins tekst voortzetten, door aan haar betekenaren betekenissen te hechten die in onze cultuur nog in hoge mate verdrongen zijn. We kunnen de dingen bij de naam noemen, en daarmee onze lezersversie van ‘het verlossende woord’ spreken. De lezer is de hulpverlener van het vers, en vice versa. Net zoals hiërarchie tussen hulpverlener en verkracht kind misplaatst is, zo bestaat er ook geen hiërarchie tussen tekst en interpretatie. Tekst en lezer hebben ieder hun eigen verantwoordelijkheid. De ‘machtsstrijd om de betekenis’ is overbodig. Tekst en lezer kunnen ook een betrekking met elkaar aangaan, een betrekking tussen gelijken, die ieder hun eigen werk doen. De interpretatie verhoudt zich tot het gedicht als een bevriende tekst.

4 Het onzegbare

‘Het onzegbare’ heeft in de context van poëzie echter nog een derde betekenis. Traditioneel is poëzie de plaats waar het onzegbare toch wordt gezegd of op poëtisch-magische wijze wordt opgeroepen. Dat vermogen ‘het onuitsprekelijke’ uit te spreken behoort tot de conventionele basis-afspraak die wij over gedichten hebben. Op poëzie, schreef ik in hoofdstuk 2, is de verwachting van ‘het andere’ geprojecteerd, van datgene wat ligt buiten de begrenzingen

van dagbewustzijn en normale omgangstaal. Die verwachting is terug te vinden in elke leesmethode voor poëzie: bij Riffaterre (1978) en bij Lotman (1976, 1977), bij Herrnstein-Smith (1968), Vestdijk (1975) en Balk-Smit Duyzentkunst (1982 en 1983). Al die leesmethoden convergeren in de veronderstelling dat poëzie aanleiding geeft tot andere dan referentiële betekenissen. De leesprocedures die zij voorstellen programmeren, evenals die van Riffaterre, de 'sprong over de mimesis-horde'. Omdat het aantal teksteigenschappen oneindig is, en omdat betekenistoekenning afhankelijk is van de ingezette leescodes, werken leestheorieën als 'self-fullfilling prophecies'. Ze vinden altijd wat zij zoeken: de 'andere', transcendente, 'hogere' betekenissen.

Belangrijk is dat de betekenisniveaus die in het gedicht worden onderscheiden *hiërarchisch* ten opzichte van elkaar worden gesteld. Volgens Riffaterre zie je de tekst bij eerste lezing als 'representation of reality'. Pas wanneer de ongrammaticaliteiten je dwingen tot de aanname van een 'second level', en een 'higher system' wordt het interessant. De hermeneutische lezing, die 'significance' oplevert in plaats van 'meaning' is het proces van poëtische betekenisgeving waarom het gaat. Het niveau van de referentialiteit wordt onmiskenbaar beschouwd als 'lager'. Riffaterre (1978, opnieuw in 1984) is dan ook fel gekant tegen interpretaties die het gedicht relateren aan iets uit 'de werkelijkheid'. Literatuur is anti-mimetisch en niet-referentieel: teksten zijn gemaakt van andere teksten, en moeten daarom ook via de omweg van andere teksten worden gelezen. Literatuur *suggereert* mimesis, maar doet dat alleen om het mimesisniveau te ondergraven.

Hierboven gebruikte ik Riffaterre's theorie als het analytisch instrument waarmee ik de Mintekst kon lezen. Dat lukte in de eerste lezing van *Voor wie ik liefheb* niet. Ik kon de indirecties niet tot een paradigma samenbrengen. Later - de kritische lezer heeft het opgemerkt - bracht de theorie mij heel ver, maar zij liet me op het laatste moment vallen. De ongrammaticaliteiten van het sleutelgedicht VII leidden tot de matrix 'dochterverkrachting', maar om de ongrammaticaliteiten te laten samenklikken tot een paradigma moest ik zelf de sluitsteen van het gewelf aandragen ... uit de werkelijkheid. 'Dochterverkrachting' is ontegenzeggelijk iets refe-

rentieels. Wie er niet op wil komen omdat hij weigert het als mogelijk en werkelijk te zien, kan er nog niet door duizend ongrammaticaliteiten toe gedwongen worden. Deze strijdigheid met Riffaterre's theorie geeft aanleiding tot een kritische blik op deze leesmethode. De Mintekst en de hier geproduceerde lezing hebben zich niet helemaal naar de theorie gedragen. Vanwaar deze weerspannigheid? In plaats van de theorie te zien als het onaantastbare analytische instrument dat het object 'ontleedt' kunnen we deze traditionele hiërarchische verhouding ook omkeren: we kunnen de Mintekst zien als een commentaar op de theorie.

De Minteksten gooiden ons eerst - conform Riffaterre - uit het mimesisniveau: de gedichten lieten zich alras niet meer op dat niveau lezen. We belandden in de doolhof van ongrammaticaliteiten, echo's van interteksten. Maar toen konden we niet blijven spelen in de intertekstuele wereld, zoals Riffaterre dat wil: de tekst dwong ons weer terug naar de werkelijkheid. Het 'higher system' voert bij Min terug naar het 'lagere' mimesisniveau. 'Hoger' wordt hiermee tot 'lager' en vice versa. Deze geënsceneerde 'ontvoering' uit de werkelijkheid en daaropvolgende terugstoting erin doet ons geen andere werkelijkheid zien, maar doet ons de werkelijkheid anders zien. Er opent zich een afgrond in, een kant van de werkelijkheid die verstopt, verdrongen en verzwegen is: de werkelijkheid waar vaders dochters verkrachten. Die werkelijkheid wordt de onvermoede 'surrealistische' wereld van lijden en verschrikking die zich bevindt achter de façade van onze 'gewone' werkelijkheidsvisie. Mins commentaar op Riffaterre is, dat het referentiële niet simpel en oninteressant is. Integendeel. Min wil niet ontsnappen aan het referentiële, zij wil er juist bij komen. Zij ondergraaft de mimesis alleen maar om er een andere versie van mimesis voor in de plaats te stellen. Min gebruikt de conventionele afspraak die wij hebben over poëzie als plaats van het 'andere' voor haar eigen doel. Zij geeft háár, buitengewoon aardse, versie van 'het onzegbare'. Zo pakt zij de plaats van contemplatie terug, die door Riffaterre en andere theoretici was bestemd voor het niet-referentiële. Zij keert Riffaterre's hiërarchie, die de werkelijkheid als 'lager' ziet en de niet-mimetische significance als 'hoger', om. Zij zet Riffaterre en de zijnen op hun kop.

Aan dit subverterend gebaar ligt een diametraal tegenovergestelde werkelijkheidsvisie ten grondslag. Deze verschillende werkelijkheidsvisies kunnen op hun beurt gerelateerd worden aan sekse-specifieke subjectposities. 'Mannen' en 'vrouwen' hebben, als sociale groepen, een verschillende verhouding tot de werkelijkheid.[5] 'Mannen', als groep, bezitten de werkelijkheid. Zij zijn de subjecten, de makers, de eigenaren ervan. Zij kunnnen zich derhalve permitteren de werkelijkheid te zien als beschikbaar, vanzelfsprekend en triviaal. In poëzie zoeken zij, bij culturele afspraak, iets 'anders' en dat is niet de werkelijkheid die zij al hebben.

'Vrouwen', als sociale groep, onderhouden een heel andere relatie met 'de werkelijkheid'. Zij zijn noch de eigenaren, noch de makers ervan. Hun subjectpositie is afgeleid van de 'mannelijke', het is een schaduwpositie. 'Vrouwen' bezitten de wereld niet: zij krijgen er een plaats in toegewezen. Zij leven eerder in een voorgeborchte, in de schaduw van het subject, de man. 'Het andere' is voor 'vrouwen' daarom vaak: de wereld, de werkelijkheid. Voor wie geen subject mag zijn, wordt de subject-positie het metafysische. Vanuit de schaduw wordt de subjectpositie het andere, dat wat je niet bezit, het transcendente. Vandaar dat vrouwen met een bijna religieus te noemen bezieling streven naar werk, naar economische en lijfelijke zelfbeschikking, naar een cultuur die hen niet uitsluit en vervreemdt. In de geschiedenis van het feminisme, is die religieuze lading van de strijd altijd voelbaar geweest. 'What the theory evades comes back to haunt it.' Wat de poëzietheorie vermijdt is de kritische blik op de eigen generalisatie, dat 'de werkelijkheid' beschikbaar, bekend, 'lager' en triviaal zou zijn. Is de werkelijkheid voor iedereen beschikbaar? Heeft iedereen de kans gehad een werkelijkheidvisie te uiten?[6] Hier wordt een 'mannelijke' sociale ervaring klakkeloos als uitgangspunt van een leesmethode genomen. Ook bij het lezen van Min is de notie van de verschillende leesniveaus verhelderend. Maar het werk van Min laat tegelijk zien dat het schema leeg is. Het kan benut worden voor zeer verschillende doelen, afhankelijk van wie spreekt en wie leest. Min regisseert een sprong over de horde van een gangbare werkelijkheidsvisie, om ons weer rechtsomkeer terug over die horde te jagen. Voor Riffaterre is het proces van betekenismaken een spel. Hij dartelt als een intertekstuele playboy door de literatuur. Voor

Min - en voor mij - is het bittere ernst. Wie de werkelijkheid niet bezit kan zich niet permitteren te spelen in het intertekstuele universum waar alles literatuur is en waar teksten alleen verwijzen naar andere teksten. Wie de werkelijkheid niet bezit moet de interteksten ook verankeren in de werkelijkheidsvisies die ze representeren. Die moet een eigen werkelijkheidsvisie veroveren in de taal, om daarmee een subjectpositie en een handelingsperspectief te winnen.

Eindnoten:

1 De Arabische gedichtnummers tussen haakjes verwijzen nog steeds naar gedichten uit *Voor wie ik liefheb wil ik heten* (1966), genummerd door mij. De Romeinse nummers verwijzen naar gedichten uit *Een vrouw bezoeken* (1985), in die bundel zo genummerd.

2 Aan het Kerstlied ten grondslag ligt Jesaja 11 vers 1: 'Want er zal een Rijsje voortkomen uit den afgehouwen tronk van Isaï. en een Scheut uit zijn wortelen zal Vrucht voortbrengen.' De Vulgaat vertaalde *Scheut* met het latijnse *flos:* vandaar nam de kerstlieddichter/es de stap naar *roos*. Fokkelien van Dijk wees mij op deze ontstaansgeschiedenis.

3 'Gaan' heeft bij Min ook in andere gedichten de betekenis van: weggaan van de plek waar de seksuele ontmoeting plaatsvond. Zie Min 1966:53 'vul deze kelk met vocht en ik zal drinken/en als ik heb gedronken, zal ik gaan'; Min 1966:55 'nu moet ik gaan: de bloemen sterven./martinus, en het donkert al.'

4 Fokkelien van Dijk suggereerde mij de tweede interpretatie. Vanuit de dochterverkrachtingshypothese kan nu beter begrepen worden waarom de 'ik' in de gedichten (13) tot en met (17) rouwde om de verloren jeugd, om het onbereikbaar geworden vroegere zelf, waarop ik wees ik hoofdstuk 4. De (her)interpretatie van het gedicht dat eindigt met 'wat al gebeurd is, duurt het langst' (Min 1966:43) laat ik verder ook aan de verbeelding van de lezer over.

5 Ik zet 'mannen' en 'vrouwen' tussen aanhalingstekens omdat deze verschillende verhouding tot de werkelijkheid ook geldt voor witten en zwarten, voor heteroseksuelen en homoseksuelen, voor gojim en joden, voor hogere klasse en lagere klasse, voor volwassenen en kinderen: hoe de relatie tussen de dominante versus niet-dominante groep is dient altijd bekeken te worden in zijn specifieke context. Sommige van de hierboven genoemde tegenstellingen kunnen een tijdje verhuld blijven in tolerantie of schijntolerantie; sommige tegenstellingen kunnen in verschillende tijden een volkomen verschillende vorm krijgen (zie de vormen van anti-semitisme). 'Mannen' en 'vrouwen' kan opgevat worden als metafoor voor elke relatie tussen dominante/niet-dominante groep. De metafoor kan hier ook letterlijk gelezen worden, omdat de tegenstelling tussen Mins en Riffaterre's werkelijkheidsvisie gerelateerd kan worden aan hun *sekse*-specifieke subjectposities.

6 Het gaat mij - voor alle duidelijkheid - om de werkelijkheids*visie,* het ervarings*verhaal,* dat in Mins poëzie leesbaar is, nadrukkelijk *niet* om Mins persoonlijke biografie. Ik hoop dan ook dat geen enkele journalist het in zijn hersens zal halen deze interpretatie bij Min te gaan 'verifiëren'. Niets zou meer in strijd zijn met de ethiek en met wat ik in dit hoofdstuk heb beoogd. Het gaat mij om de autonomie van de interactie tussen lezer en tekst. Het grote belang van deze poëzie is, dat de lezer/es zich via het gedicht kan confronteren met een realiteitsvisie die in onszelf en in de cultuur als geheel is verzwegen en verdrongen. Dat Min deze realiteitsvisie in de poëtische traditie inschrijft betekent een sociaal-poëtische revolutie. Dat de kritiek - het maatschappelijk werk van de literatuur - die werkelijkheidsvisie niet wil horen en daarmee haar eigen versie geeft van de 'conspiracy of silence' die dochterverkrachting omringt, is zelf een onderdeel van het probleem dat Mins poëzie aan de orde stelt.

Besluit deel I en II

In deel I hoofdstuk 1 gaf ik een traditionele interpretatie van het werk van Vasalis met de mystieke traditie als interpretatiekader. De conventies van de traditionele interpretatie werden geproblematiseerd in hoofdstuk 2, waar ik inging op twee theoretische problemen van de interpretatie: het tekst-lezer-probleem en het paradoxale karakter van de interpretatie. Ik schaarde mij achter de 'stories of reading' die een actieve, creatieve lezersrol in het betekenisgevende proces aannemen. Op grond van kritiek op de vooronderstellingen van de gangbare poëzie-interpretatie stelde ik een andere wijze van interpreteren voor, en deze 'legetica', die ik in navolging van Sontag en Barthes 'de erotiek van het lezen' noem, demonstreerde ik in hoofdstuk 3, aan de hand van gedichten van Herzberg.

In deel II, hoofdstukken 4 en 5, las ik Min. Om haar werk weer toegankelijk te maken voor de serieuze poëtische leeshouding moest ik mij eerst ontdoen van het gevestigde idee dat het werk van Min zo eenvoudig is dat het nauwelijks interpretatie behoeft. Vervolgens was er veel geduld én een verfijnde leesmethode (Riffaterre) nodig om uiteindelijk tot betekenisgeving te komen. Die betekenisgeving werd - zelfreflexief - geanalyseerd op haar positionele en historische bepaaldheid. Tenslotte werd ook de verhouding tekst-theorie omgekeerd: de poëtische tekst kan ook het instrument zijn om de theorie te 'lezen'.

In al deze 'tegen-interpretaties' ben ik steeds uitgegaan van een *discontinuïteit* tussen tekst en lezer. De lezer was 'hier', de tekst was 'daar'. De teksten moesten worden veroverd. Ondanks het vertrouwen in de teksten die ik las, was er sprake van een botsing, een ontvoering, een ontregeling, hoe dan ook een ontmoeting tussen twee *verschillende acteurs* in het lees-drama. Tekst en lezer zijn 'de ander' voor elkaar. Deze notie van discontinuïteit blijft ook richtinggevend voor de volgende interpretaties.

In het nu volgende deel III komt een ander soort interpretatie aan de orde: de lezer kan zich ook verzettend tegenover de tekst opstellen. In de interpretaties tot nu was die opstelling bevestigend. De tekst werd ‘vertrouwd’ en dat maakte de voorafgaande ‘erotische’, ‘meegaande’ leeswijzen mogelijk. Ik stelde me zowel pre-reflexief als reflexief open voor de ontregelingen die in het het werk van Vasalis, Herzberg en Min te ervaren zijn. Maar teksten zijn niet altijd te vertrouwen, zoals feministische en anderszins ideologie-kritische analyses ons leren. Dat opent in deel III een perspectief op de politieke dimensies van het lezen. De bevestigende lezeres maakt plaats voor de opstandige.

III
De politiek van het lezen

> ‘Literature is political. It is painful to have to insist on this fact, but the necessity of such insistence indicates the dimensions of the problem.’
>
> Judith Fetterley, *The Resisting Reader* 1978:xi

Hoofdstuk 6
Omzien naar Merlyn 1962-1966

De jonge re-politiserende traditie in de literatuurwetenschap doet er goed aan zich rekenschap te geven van haar a-politieke verleden: de immanente benadering. Het New Criticism *en het Nederlandse* Merlyn *vertonen, ondanks het verschil in tijd en plaats, grote overeenstemming. Eerst bekritiseer ik deze tradities op het niveau van de theorieën: 1. de scheiding tussen feiten en waarden; 2. de autonomie; 3. de veronderstelde continuïteit tussen tekst en lezer. Vervolgens pleeg ik een vertoog-analyse op* Merlyn. *Op het representatieve niveau ontbreken vrouwen, op het discursieve niveau vormt het* Merlyn*gezelschap een homosociale wereld waar mannen 'jagen' op andere mannen en waar de mannelijkheidsnorm regeert om de hiërarchie tussen mannen onderling te handhaven. Terwijl vrouwen op het representatieve niveau ontbreken wordt het vrouwelijke de metafoor voor al wat men wil diskwalificeren. Een deconstructie*.

> 'In effect, once the critic's attention is trained [...] upon the Female Temperament, he invariably sideswipes at effeminacy in the male as well. The basic distinction becomes nonliterary: it is less between the book under review and other books, than between the critic and other persons who seem to him, regrettably, less masculine than he is.' (Mary Ellmann, *Thinking About Women* 1968:32)

1 Inleiding

De literaire communicatie, zo vindt tegenwoordig menig literatuurwetenschapper, speelt zich niet in een historisch en politiek luchtledig af. Literaire teksten worden vaak opgevat als 'lezingen' van andere, sociale en literaire, teksten (Van Alphen 1988, Díaz-Diocaretz 1985, Bal 1987a, Zima 1981). De zo ontstane werken worden door ons, gewone lezers, weer geïnterpreteerd. Daarbij worden we gestuurd door eerdere literaire en levenservaringen. Hans

Robert Jauss (1982) noemt dat de samengestelde literaire en maatschappelijke 'verwachtingshorizon' waarbinnen de tekst wordt gerecipieerd. Als betekenis-toekenningen pas mogelijk worden binnen de horizon van intra- en extra-literaire ervaringen van de lezer/es zijn ze daarmee historisch relatief geworden. Ook staan ze niet langer buiten de politieke arena van maatschappelijke machtsverhoudingen: klasse-verhoudingen, raciale verhoudingen, leeftijdsverhoudingen, sekse-verhoudingen. Wayne Booth (1983) spreekt van een 'great shift', nu velen de eerdere vooronderstelling opgeven dat er 'a "natural" opposition between the aesthetic order and the political order' is. De nieuwe benaderingen zijn te vinden onder titels als *Poetry and Politics* (Jones ed. 1985) en *The Politics of Interpretation* (Mitchell ed. 1983). Bepaalde richtingen binnen de receptietheorie (Jauss 1982) en het reader-response-criticism (Tompkins 1980) zijn deel van de 'great shift', en zeker was er een enorme invloed van de feministische literatuurtheorie (zie de ontwikkeling daarvan geschetst in Moi 1985, Showalter 1985:3-10 en Culler 1983:43-64). In het kielzog van de feministen volgden de zwarte literatuurkritiek (Gates 1984) en de literaire homostudies (Stockinger 1978). Ideologiekritici (Van Alphen 1987), neomarxisten (Eagleton 1983) en sommige deconstructivisten horen bij de 'great shift' en sloten weer coalities met bovengenoemden, of verenigen meerdere van de genoemde visies binnen een persoon (Bal, Johnson, Schor, Felman, Spivak).

Wie werkt in deze veelkoppige re-politiserende traditie, zoals ik doe, is zich vaak bewust van het conflict met de voorgangers: de beoefenaars van de 'werkimmanente Interpretation' en het Anglo-Amerikaanse 'New Criticism'. In Nederland werden deze ergocentrische opvattingen - in enigszins versoepelde vorm en ook wat later - gerepresenteerd door het tijdschrift *Merlyn* (1962-1966). Ofschoon de 'New Critics' zeker geen homogene groep vormen lijken ze toch erg op elkaar in hun gezamenlijke poging om de literatuur zo ver mogelijk weg te manoeuvreren van de politieke en maatschappelijke arena, onder het motto van de 'autonomie van het literaire werk'.

Het New Criticism had in de jaren dertig, veertig en vijftig een bijna absolute dominantie binnen de Anglo-Amerikaanse litera-

tuurwetenschap en kritiek. Ook na die tijd bleven de door de New Critics ontwikkelde interpretatie-procedures het universitaire literatuuronderwijs bepalen. Soms wordt de immanente benadering binnen de literatuurwetenschap beschreven als een vanzelfsprekend overwonnen standpunt, maar Pratt (1982) en Perloff (1987) wezen erop hoe taai de a-politieke immanente vooronderstellingen zijn. Voor de Nederlandse situatie lijkt het mij zeker te optimistisch om te menen dat we ze achter ons hebben. De meeste literatuurgebruikers zijn door deze traditie tot lezers gesocialiseerd. Tot op de dag van heden zijn Nederlandse schoolboeken nog sterk gericht op de ene, strikt-immanente 'goede' tekstinterpretatie. De Nederlandse literaire kritiek staat nog altijd krachtig onder invloed van de Merlynistische opvattingen, ook al is er sprake van partiële modernisering.[1] Vandaar deze terugblik - wetenschappelijke vadermoord mag u ook zeggen - en een feministisch gemotiveerde kritiek. Eerst ga ik in op het Anglo-Amerikaanse New Criticism, vervolgens richt ik me meer specifiek op *Merlyn*.

2 New Criticism

New Critics pleitten voor de behandeling van de literaire tekst als een geïsoleerd object, los van de auteursbedoeling, los van de historische context waarin het ontstond, en los van de subjectieve, gevoelsmatige reactie van de lezer. Lezen is in deze opvatting niet affectief, maar technisch: een literaire tekst kan alleen begrepen worden door nauwgezette analyse van de intrinsieke opbouw en de organisatie van het werk. Het gaat uitsluitend om 'the words on the page', om het ontrafelen van de structurele complexiteit, de patronen en functies van rijm en ritme, de explicitering van syntactische meerzinnigheid, om thema-ontwikkeling en metaforiek. Het werk is niet parafraseerbaar: het is uniek. De inhoud kan niet geabstraheerd worden van de vorm. Het werk wordt opgevat als een structurele eenheid, een organisch geheel - New Critics gebruiken graag de metafoor van het organisme, bijvoorbeeld de *plant* om over het werk te spreken - waarin elk element een functie heeft en waarbinnen spanning en diversiteit tot eenheid worden verzoend. (Hos□ek/Parker, 1985:12) New Critics legden een voorkeur aan de dag voor moeilijke, ambigue teksten, vol parado-

xen, als wilden ze hun eigen eenheidsconventie voortdurend op de proef stellen, tarten en opnieuw bewijzen (Van Luxemburg e.a. 1983:67-70).

De literaire communicatie is, in de opvatting van de New Critics, volstrekt eigensoortig, en dient geen ander doel dan zichzelf. Voor de beschrijving van de literaire communicatie gebruikten de New Critics graag de 'monument' metafoor (Eliot, 1920; Wellek 1960). Zoals een monument in een museum door iedereen en op elk moment bekeken kan worden, zo is ook het literaire werk in de woorden van René Wellek (1960) 'immediately accessible'. Het onthult zijn betekenis voor de 'goede lezer' die daarbij niets anders nodig heeft dan de tekst en het woordenboek. De Tekst, in zijn Tijdloze Grootheid, speelt in deze visie de glansrol in het literaire communicatieproces. De tekst is verantwoordelijk voor de produktie van betekenis. De lezer is slechts een goedwerkende mecanicien, die de-codeert wat er in de tekst zit. New Critics gaan ervan uit dat de codes van tekst en lezer overeenstemmen: als de lezer maar zorgvuldig leest en de structurele opbouw van de tekst blootlegt zal hij toegang krijgen tot de ware betekenis.

Het literaire waarde-oordeel krijgt bij de New Critics het karakter van een logische gevolgtrekking uit de structuur-analyse. Omdat de structurele analyse geldt als in hoge mate objectief en wetenschappelijk, kan ook het waarde-oordeel op veilige afstand blijven van de door Wimsatt en Beardsley (1949, 1954) zo gewraakte 'affective fallacy'. Men is in het algemeen expliciet over de criteria die aan de waarde-oordelen ten grondslag liggen. 'Our criterion is inclusiveness: 'imaginative integration' and 'amount (and diversity) of material integrated'. 'The tighter the organisation of the poem, the higher its value.' (Wellek & Warren, 1949:243). In 1967 en 1968 probeerde E.D. Hirsch, nog altijd in de ban van het New Critics-ideaal van de ene ware betekenis, de objectiviteit van het waarde-oordeel opnieuw te verdedigen, maar tegen het einde van de jaren zestig had de receptie-theorie inmiddels al de basis onder deze onderneming weggeslagen: het geloof in de ene, eenduidige, onafhankelijk van de concrete lezer, en in de tekst zelf besloten interpretatie bleek steeds meer een illusie (Herrnstein-Smith, 1983:6).

New Critics hielden zich niet expliciet bezig met literatuurgeschie-

denis, maar hadden intussen wel grote invloed op de canon-vorming. Ze bevorderden de poëzie tot het primaire literaire genre en plaatsten, door hun normen van complexiteit en meerzinnigheid, dichters als John Donne, Hopkins, T.S. Eliot en Ezra Pound hoog op de ranglijst. Het lijkt niet overdreven te stellen dat zij de canon sneden op de maat van hun eigen theorieën (Frye 1985). Het accent viel zeer sterk op de Engelse traditie.

Tegen het New Criticism zijn zowel wetenschappelijke als politieke bezwaren ingebracht. Wetenschappelijke bezwaren hadden betrekking op de door de New Critics gepostuleerde mogelijkheid van een juiste, volledige lezing. De immanente interpretaties van beroemde canonieke teksten leverden aan de lopende band tegenvoorbeelden van de mogelijkheid tot de Juiste Betekenis. De interpretaties, ook die van specialisten, bleven dramatisch verschillend en niet zelden geheel tegenstrijdig. Culler toont dat overtuigend aan in zijn exemplarische vergelijking van een vijftiental professionele interpretaties van William Blake's gedicht *London*. Bij gebruik van gelijksoortige interpretatieve technieken en leesconventies, en bij hetzelfde minutieuze beroep op ‘the words on the page’ komen de vijftien interpretatoren van *London* tot haast komisch uiteenlopende betekenissen (Culler, 1981:47-80). De New Critic die, bijvoorbeeld in navolging van Hirsch, zou willen beslissen welke van die vijftien interpretaties de juiste is, zou gedoemd zijn een interpretatie te leveren van die interpretaties, wat een zestiende interpretatie van het gedicht zou betekenen. De New Critic die zou willen beslissen welke van die zestien interpretaties de juiste is zou op zijn beurt als laatste verpleegster op dit Droste-cacao-blikje belanden.

Een ander wetenschappelijk bezwaar kan ingebracht worden tegen de opvatting van het kunstwerk als a-historisch monument. Voor vele teksten uit het verleden is het struisvogelpolitiek en simplificatie om te weigeren zich te verdiepen in de literaire vormgevingsprincipes en in de historische, culturele en sociale context die het werk mede vormgaven. Welleks ‘immediately accessible’ is wishful thinking. Een keuze voor teksten die wij zonder achtergrondkennis menen te begrijpen, betekent een zeer tijdsbepaalde selectie uit de historische literatuur. Het betekent ook een partiële verminking

van de bestudeerde werken. Patrick (1985) laat zien hoe de New Critics het werk van Pope en Dryden systematisch isoleren van de biografische, historische en sociale contexten die het werk zelf opbrengt, en hoe Auden onder de handen van Brooks geheel gedepolitiseerd wordt. Bovendien wordt de historische tekst ook door New Critics niet context-vrij gelezen, zoals gepretendeerd wordt met de autonomie-gedachte. De tekst wordt nu voorzien van de anachronistische context van de twintigste-eeuwse autonomistische kunstopvatting: een context die voor een historische tekst per definitie niet relevant kan zijn. Meer politiek van aard is het bezwaar dat New Critics zich ook in moderne teksten niet wilden bezighouden met de relatie tekst-buitentekst, met de invloed van concrete lezers op betekenistoekenningen en met vragen naar de functie en de ideologie- en werkelijkheidsvormende werking van literatuur. Ze construeerden een gesloten museum-wereld van de kunst, door hen opgevat als een tegenwicht voor de toenemende technologisering en verzakelijking van het moderne leven. Deze romantische visie op kunst als compensatie, en kunstbeschouwing als wereldontvluchting hield de kunst en de kritiek in zijn maatschappelijk isolement. Men concentreerde zich myopisch op de niet-affectieve structurele analyse van het tekst-object. Door de ontkenning van elk belang en elke subjectiviteit in de tekstkeuze en interpretatie bleven de eigen middle-class-waarden van de critici onbesproken, evenals hun beperking tot witte en westerse cultuurprodukten, evenals hun beperking tot - voor 95% - de werken van mannelijke auteurs. In het verlangen zich te verheffen boven de eigen historiciteit, de eigen subjectiviteit, de eigen groeps- en belangengebondenheid prolongeerden de New Critics het mensbeeld waartegen zij zich meenden af te zetten. New Criticism was bedoeld als een ‘Defence of Poetry’ tegen de verzakelijkte, vertechnologiseerde moderne wereld: maar de onderzoeker als neutrale beschouwer van een, van hem losgedacht, object is de oude droom van de positivist, die deze verzakelijkte, vertechnologiseerde wereld mede voortbracht. Tenslotte waren de evaluatiecriteria van de New Critics het produkt van een merkwaardige omkering. De structuur-analyse werd omgedraaid, van een standpunt omtrent een zinvolle (deel)benadering van literair werk tot een selectie-criterium en een praktijk van systematische uitsluiting. Die werken

werden ‘goed’ gevonden die zich leenden tot elaboratie van de structurele analyse-technieken. Werken die op het eerste gezicht de gewenste vorm van complexiteit en meerzinnigheid niet vertoonden, óf die duidelijk de sporen droegen van buiten-tekst, óf die het fictionaliteitscriterium tartten werden niet in hun nader te bepalen waarde gelaten. Ze werden niet verklaard tot vallend buiten het bereik van de gekozen analyse-techniek, waarmee men iets zegt over de grenzen van de eigen benadering. Ze werden verklaard tot on-interessant. Ze werden buiten de beschermde, middleclass, witte, mannelijke museumwereld van de kunst geplaatst. In hoeverre is dit alles nu ook van toepassing op het Nederlandse tijdschrift *Merlyn?*

3 Merlyn: de theorieën

Merlyn verdient het in zijn historische context bezien te worden. Dat de Merlynisten in 1962 de strijdbijl opnamen tegen de onzakelijke, op de persoon gerichte en impressionistische literatuurkritiek van hun tijd was een zinvolle ontwikkeling. Op geestige en vaak doeltreffende wijze werd in *Merlyn* de algemene onmacht tot literatuur-bespreking van Nederlandse critici gepersifleerd. *Merlyn* voorzag in het gebrek aan een analytisch instrumentarium, en droeg interpretatieve procedures aan waarmee elke literatuurwetenschapper en criticus/ca tot op de dag van heden op onderdelen voordeel doet.

Ofschoon de band met het New Criticism door de ex-Merlynist Oversteegen wordt ontkend (Blooy 1982:76) en ofschoon er inderdaad weinig sprake was van directe overname van de New Critics-ideeën, bestaat er grote overeenstemming tussen wat beide groeperingen propageerden. Ze ontstonden dan ook onder gelijksoortige omstandigheden, die in Nederland alleen enkele decennia later actueel werden: het New Criticism was, evenals *Merlyn,* een reactie op de absolute dominantie van de filologie en de historische letterkunde; het trachtte het grote gebrek aan aandacht voor eigentijdse literatuur te herstellen; het verzette zich tegen op de persoon gerichte, impressionistische literatuurkritiek; het was tenslotte een professionaliseringsbeweging: een nieuwe groep van jonge intellectuelen schiep hier zijn eigen beroep, dat gerechtvaardigd moest

worden door een nieuwe deskundigheid (vgl. Lauter 1983). Met betrekking tot de overeenkomst in theorieën beperk ik me tot drie punten: 1) de scheiding tussen feiten en waarden; 2) de autonomie; 3) de veronderstelde continuïteit tussen tekst en lezer.

Ad 1. De scheiding tussen feiten en waarden

Representatief voor de theorie is de 'Analyse en Oordeel'-reeks van Oversteegen (1965a, 1965b, 1965c: *Merlyn* 3/3, 3/4 en 3/6).[2] Hij pleit daar voor het zakelijke, *literaire* oordeel, dat gebaseerd moet zijn op structuuranalyse. Structuuranalyse is een studie van de door Oversteegen hier gedefinieerde vorm, inhoud, materie, compositie, structuur en organisatie, met behulp van de *close reading*-methode. Ook hier is de tekst de exclusieve bron van betekenis, terwijl de lezer slechts de goedwerkende mecanicien is die decodeert wat in de tekst zit. De structuuranalyse beroept zich volgens Oversteegen op (99%) *tekstfeiten* en is dus objectief. Op grond daarvan kan een strikte scheiding worden aangebracht tussen feiten en waarden. De 'tekstfeiten' zijn het materiaal voor de structuuranalyse, die op zijn beurt leidt tot het *literaire* oordeel, net als bij de New Critics een logische gevolgtrekking uit de structuuranalyse. Het literaire oordeel moet onderscheiden worden van het *buiten-literaire* oordeel, dat niet aan de tekstfeiten is gerelateerd, maar aan de levensbeschouwing en de buitenliteraire criteria van 'waarheidsgetrouwheid' van de beoordelaar. De 'affective fallacy' van de New Critics heet bij Oversteegen alleen maar anders: 'levensbeschouwelijke' fallacy.

Deze scheiding tussen feiten en waarden is op vele gronden aan te vechten. Ten eerste is het aantal 'tekstfeiten' oneindig, en berust de keuze eruit en het eraan gehechte belang op leesconventies en op de waarden van de lezer/es. Ten tweede moet elke lezer/es zijn/haar kennis van de werkelijkheid en levenservaring, die altijd al vermengd is met waarden, inzetten om zelfs maar de geringste betekenis te kunnen opbouwen. Elke zin moet begrepen worden via de filter van voorstellingsvermogen en verwachtingshorizon van de lezer. Begrijpen is bij uitstek een proces waarbij subject en object versmelten, zoals bijvoorbeeld in de hermeneutiek van Gadamer wordt erkend. Oversteegen kon deze hermeneutische traditie in 1965 zeker kennen, maar houdt niettemin de onafhan-

kelijke staat van zijn 99% feiten overeind. De scheiding tussen literair en buiten-literair oordeel leidt tot 'merkwaardige redeneringen' zoals Van Luxemburg (1977) ze al ter discussie stelde. De eis van de 'innerlijke consistentie' is volgens Oversteegen een literaire eis: Vestdijk mag zijn chauffeur Vorbrot net zo gecompliceerd van karakter maken als hij wil, als hij binnen de roman maar aan zijn eigen logica blijft beantwoorden. Maar is ter beoordeling van de 'consistentie' van een romanfiguur geen kennis van de werkelijkheid nodig? Daar haalt de literaire beoordelaar een waarschijnlijkheidscriterium binnen, waarmee de buitenwerkelijkheid wel degelijk in het oordeel is betrokken. *Als* het literaire werk een geheel eigensoortige werkelijkheid aanbiedt die onvergelijkbaar is met de ervaringswerkelijkheid, dan moeten we, binnen dezelfde logica, *alles* aanvaarden wat een boek ons wenst voor te zetten. Dan zijn over de overtuigingskracht of consistentie van die literaire werkelijkheid geen zinvolle uitspraken meer mogelijk (ook Gomperts 1966:12).[3]

Oversteegen schuwt de chargering in zijn betoog niet. Zo stelt hij het buiten-literaire oordeel simplistisch voor (de calvinist die *Ik Jan Cremer* immoreel vindt, de katholiek die moeite heeft met *Op weg naar het einde*) en hij doet net alsof 'buiten-literaire' critici in het geheel niet naar de tekst verwijzen. Dat doen ze natuurlijk te weinig expliciet, maar Oversteegen zou ook het alleszins redelijke voorstel kunnen doen de structurele analyse in te voeren in de interpretaties op levensbeschouwelijke grondslag - elke interpretatie *is* er, impliciet of expliciet, een op levensbeschouwelijke grondslag. Maar Oversteegens doel is niet het introduceren van meer argumentatie in een door waarden en belangen bepaalde literatuurreceptie. Zijn doel is een terrein (wetenschap) te creëren waarop levensbeschouwelijkheid geen vat heeft. Daartoe schept hij, evenals de New Critics dat deden, een oppositie tussen affectieve c.q. levensbeschouwelijke benaderingen (beperkt, 'preken voor eigen parochie') en de wetenschappelijke benadering die de levensbeschouwingen overstijgt, en zich baseert op objectieve tekstfeiten. Deze droom van een wetenschap die de waarden en belangen overstijgt, is in de kern de positivistische droom, de 'droom der rede', zou Dessaur (1982) zeggen. Maar de oppositie wetenschap-levensbeschouwing is een schijn-oppositie. Weten-

schap is zelf ook een levensbeschouwing. Het denksysteem dat eraan ten grondslag ligt: de scheiding tussen de onderzoeker als denkend subject en de onderzochte objecten als van hem losgedachte, materiële objecten, is een metafysisch systeem, een wereldbeeld dat minstens zo beperkt en dogmatisch is als de metafysische systemen die de wetenschapper zo achter zich hoopt te laten.

Ad 2. De autonomie

Het literaire werk is bij Oversteegen een 'wereld in woorden' die aan zijn eigen wetten gehoorzaamt en die los staat van de 'werkelijkheid'. De hierboven bekritiseerde scheiding tussen feiten en waarden is al een onderdeel van de doctrine van de 'autonomie van het literaire werk'. De autonomie is echter nog op andere gronden aan te vechten. Verder raakt zij ook door de nieuwere ontwikkelingen achterhaald.

Allereerst is Oversteegens toelichting op de autonomie onbevredigend, omdat hij de relatie tussen tekst en 'werkelijkheid' reduceert tot concrete verwijzingen naar feitelijkheden. Hij stelt twee bekende gedichten - Bloems 'De Dapperstraat' en 'Jong Landschap' van Paul van Ostaijen - tegenover elkaar. Om 'De Dapperstraat' te kunnen begrijpen zou men, volgens Oversteegen, moeten weten 'wat de Dapperstraat is' (p. 270), maar tegelijk is die feitelijke straat

> *doordat* hij in dit gedicht optreedt, iets anders geworden dan de winkel-, woon- en verkeersruimte van de werkelijkheid. Binnen de cirkel van het gedicht gaat de straat iets nieuws doen, aan andere regels gehoorzamen. Hij gaat een symbolische functie krijgen [...] Kortom de relatie met de werkelijkheid om het gedicht heen is voor het begrijpen van dit vers van essentieel belang en toch wordt de autonomie ervan daardoor niet aangetast. (Oversteegen 1965b:271-72)

'Jong Landschap' bevat niet een dergelijke verwijzing naar de 'werkelijkheid'. Ergo: beide gedichten zijn even autonoom. Zo versmalt Oversteegen de relatie tussen tekst en buitentekst eerst ontoelaatbaar tot expliciete verwijzingen naar concrete straten en pleinen, om die verwijzingen vervolgens geen invloed toe te ken-

nen op de ‘autonomie’. Mijn kritiek is tweeledig. Ten eerste is de buitentekst oneindig veel meer dan dat niveau van concrete werkelijkheid. Van Ostaijens gedicht bevat geen verwijzingen van het type ‘Dapperstraat’, maar op een ander niveau zijn er tal van relaties met buitentekst aanwezig. De relaties moeten worden gelegd door de lezer, die bepaalde interpretatiekaders moet inzetten om het gedicht te kunnen concretiseren. Voor van Ostaijens gedicht - het is geciteerd in noot[4] - zou ik persoonlijk denken aan:

1. een metafysica die dit gedicht relateert aan Gnosis en mystiek. Ik lees dan tegen de achtergrond van een esoterische religieuze traditie en de literaire traditie van de mystiek;
2. een poëtica van wat Friedrich (1967) noemde de ‘leere Transzendenz’ of ‘leere Idealität’.
3. het sekse-geslachtssysteem: er is in het gedicht sprake van een wellicht gefantaseerde relatie van ‘ik’ met een ‘meisje’;
4. bucolische poëzie;
5. het Muze-beeld.

Vijf tekensystemen die het gedicht op zijn geheel eigen wijze in werking zet. De structurele analyse is slechts een fase in het proces van betekenisgeven. In het lezen wordt de tekst ook weer geopend naar buitenteksten toe: een veelvoud aan wijdere tekensystemen, zoals het gedicht die leest.

Ten tweede lijkt de autonomie van het gedicht ‘De Dapperstraat’ niet zozeer een eigenschap van die tekst als wel het produkt van een set leesconventies: de ‘significance’-regel dicteert dat alledaagse concreta in gedichten een symbolische, abstracte betekenis krijgen. Op het contrast tussen de gelukservaring en de grauwe, kale omgeving, en daaropvolgende verzoening van die tegenstelling, zitten we als poëzielezers te wachten. Getraind in het waarnemen van equivalenties horen we ook de allitteratie in ‘Domweg gelukkig in de Dapperstraat’ en koppelen het klankparallellisme aan een semantisch parallellisme. Gespitst op meerzinnigheid horen we, behalve een straatnaam, ook het woord ‘dapper’ in de zin van ‘moedig’, ‘flink’. Het is niet zozeer het gedicht zelf, als wel onze set van poëtische leesconventies die deze straat loszingt uit de realiteit van de Amsterdamse volksbuurt achter het Tropenmuseum. De autonomie is met andere woorden een leeswijze, een code, waarbij associaties aan de buiten het gedicht bestaande Dap-

perstraat worden onderdrukt. Binnen die set van leesconventies hoeven lezers mijns inziens niet eens te weten wat de Dapperstraat is. De aanname dat het een of andere gewone straat is (al gesuggereerd door de 'miezerige morgen' van de voorlaatste regel) is voldoende. Voor een lezer die met andere codes leest, bijvoorbeeld de ideologie-kritische of de sociaal-realistische, doet de concrete Dapperstaat weer wel terzake. Een ideologiekritische lezer zou dit lyrisch 'ik' kunnen zien als de middle-class toerist in een arbeidersbuurt, de boterham met tevredenheid predikend, een boodschap die des te beter aankomt juist omdat het gedicht zo esthetisch verleidelijk en harmonisch is.

De autonomie van het literaire werk wordt door Oversteegen gepresenteerd als het enig juiste uitgangspunt bij de literaire analyse. Het bezwaar tegen deze verabsolutering van de autonomie-gedachte is dat het kunstwerk daarmee vrijuit gaat, wat het ook beweert, en dat elke ideologiekritiek, en elke greep op wat kunst in de wereld doet daarmee buiten de literatuurbeschouwing is gemanoeuvreerd. Linkse en feministische critici zien de tekst niet als gescheiden van zijn context, maar juist als een produkt en een bewerking ervan, wat hen overigens niet verhindert om de teksten ook zeer gedetailleerd te analyseren: die analyse is bij hen slechts een onderdeel van het onderzoek. De tekst is in die optiek niet waardenvrij, maar juist het slagveld van waarden:

> The power relations inscribed in the form of conventions within our literary inheritance [...] reify the encodings of those same power relations in the culture at large. And the critical examination of rhetorical codes becomes [...] the pursuit of ideological codes, because both embody either value systems or the dialectic of competition between value systems. (Kolodny 1985:147)

De doctrine van de autonomie is gedeeltelijk door nieuwere ontwikkelingen achterhaald. Zij berust op de neutraliteit van de lezer: het literaire werk kan alleen als autonoom worden opgevat wanneer de 'objectieve' tekst de betekenis regeert. Zodra de receptie-theorie en het reader-response-criticism lezersfiguren introduceren wier betekenistoekenningen dramatisch verschillen - op grond van

verschillende leesconventies, verschillende historische en positionele contexten, kan het literaire werk niet meer 'betekenen' los van de wereld. Het kan dan alleen nog maar betekenen *dankzij* de wereld, dankzij een naar tijd en positie bepaalde lezer of groep lezers. 'Meaning is a consequence of being in a particular situation in the world' (Tompkins 1980:xxv).

Verder raakt het ook achterhaald om voor het literaire werk een aparte ontologische status te claimen, die zich principieel zou onderscheiden van andere teksten. Niet alleen dringt het inzicht door dat sociale discoursen zich in literaire teksten herhalen; ook worden literaire stijlmiddelen herkend als 'modes of emplotment' in niet-literaire teksten (White 1978). Tenslotte wint de post-structuralistische visie veld dat de 'werkelijkheid', die Oversteegen in 1965 nog presenteert als *verschillend* van de 'wereld in woorden', zelf ook bestaat uit taal, bewustzijn, tekst. Wat de werkelijkheid is buiten ons in taal georganiseerd bewustzijn om, is onkenbaar: metafysisch (Derrida 1979). Bij Oversteegen zijn 'literaire tekst' en 'werkelijkheid' nog van een fundamenteel gescheiden orde. In recentere opvattingen is er maar een grootheid: tekst, die op zijn beurt weer nieuwe tekst- werkelijkheid vormt (Tompkins 1980:224). De wijze van talige organisatie in de verschillende 'tekstsoorten' verschilt, maar er is niet langer sprake van een principiële onvergelijkbaarheid van literatuur en 'werkelijkheid'. Daarmee zinkt de kurk, waarop de autonomiegedachte drijft. Zo kan het gedicht gezien worden als deelnemend aan grotere tekensystemen waarvan het tegelijk zelf een interpretatie is. Het gedicht is een echoput, waarin tal van andere teksten rondkaatsen. Daarmee verwijdert de lezer zich niet van het gedicht, integendeel: de andere 'stemmen' in het gedicht kunnen pas gehoord worden als we de tekst minutieus volgen, vooruit dan maar: *close-readen*.

Ad 3. De veronderstelde continuïteit tussen tekst en lezer

In het derde 'Analyse en oordeel'-essay ontwikkelde Oversteegen ideeën over de werking van literatuur op de lezer:

> Voor een lezer is een litterair werk van belang als hij zijn persoonlijke spanningen, en daarbij behoren natuurlijk ook de bewuste problemen, er in zichtbaar gemaakt ziet, in

> een situatie die niet de zijne is maar waarin hij zich wel inleven kan.
> (Oversteegen 1965c:487)

Het literaire werk ontleent zijn werking en zin voor de lezer aan zijn herkenbaarheid. In het 'schijngevecht' van het leesproces ontmoet de lezer zichzelf.

Deze beschrijving van het leesproces als *herkenning* zullen we later zien terugkeren in vroeg-feministische literaire beschouwingen (Meinkema 1978), die ook de continuïteit tussen (vrouwen)tekst en lezeres postuleren.[5] In die feministische visie is echter al een wig gedreven in het gesloten circuit van literaire communicatie waarin niet nader gespecificeerde lezers zich herkennen in niet nader gespecificeerde teksten. Oversteegen veronderstelt een grote mate van overeenkomst tussen tekst en lezer. Hij veronderstelt teksten en lezers met onderling communiceerbare problemen. Maar wat als de tekst problemen en sìtuaties opwerpt die ver van de lezer/es af liggen? Wat als bijvoorbeeld een lezeres zich wel inleeft in de literaire alsof-situatie, maar daarbij mannen- en/of vrouwenfiguren moet slikken die haar diepe weerzin opwekken? Of als een witte lezer een zwarte tekst leest waarvan de symboliek en de literaire allusies hem totaal ontgaan? Oversteegen houdt alleen maar rekening met een idyllische continuïteit tussen tekst en lezer, die berust op een impliciete, vooraf gemaakte selectie van teksten. Hij neemt aan dat teksten en lezers bij voorbaat al drijven in dezelfde wereld, hij construeert een 'cirkel van fascinatie' die, naar ik vermoed, alles te maken heeft met zijn impliciete beperking van teksten tot mannenteksten en van lezers tot mannelijke lezers. Zo ontdoet hij de literaire communicatie van zijn potentiële botsingen en aanvaringen, van zijn politieke dimensie.

De conclusie moet luiden dat het programma van de New Critics en de Merlynisten geheel parallel loopt. Evenals de New Critics verdedigen de Merlynisten de uniciteit van het kunstwerk en de autonomie-gedachte. Ook zij gaan uit van de eenheidsconventie, (die, zoals we nu weten, is gebonden aan een zeer tijdsbepaalde literaire produktie) 'de opvatting dat ieder onderdeel van een tekst een plaats inneemt (dient in te nemen) in een zinvol samenhangende structuur.' (*Merlyn* 3/3:178). Ook zij leggen een voorkeur aan

de dag voor complexe en moderne teksten, wat heeft geleid tot een rijkdom aan interpretaties van moeilijk toegankelijke werken. Ook zij passen hun canon aan hun theorieën aan, door alleen de teksten van de 'indirecte' of 'creatieve' (fictionele) type literair te noemen. Dat leidde weer tot een batterij van afweer tegen geëngageerde literatuur, een afweer die de huidige literaire kritiek nog altijd bepaalt.[6] Ook zij deden aan canonvorming, aan de opbouw van een *right tradition* die normatief en uit-sluitend is gaan werken, door exclusieve aandacht voor auteurs die dankbaar materiaal vormden voor de structuuranalyse: Couperus, Multatuli, Hamelink, Hermans, Vestdijk, Vroman, Kouwenaar, Lucebert en andere dichters van Vijftig. De oogst blijft paradoxaal: hij is zowel positief als negatief.

In de volgende paragraaf wil ik echter een heel ander soort kritiek leveren. De Merlynistische theorieën staan niet los van de taal waarin ze geformuleerd werden. Vorm en inhoud zijn één (dat moeten we *Merlyn* nageven), maar niet alleen in literaire teksten. Deze kritiek is gericht tegen de uitsluiting van vrouwen op het representatieve en het discursieve niveau van het Merlynistische discours. Daartoe zal ik de feministische tekstinterpretatie, het 'lezen als vrouw' (Culler 1983) op enkele *Merlyn*-teksten loslaten.

4 Het discours: de Merlynse manziekte

De lezer/es die, beschikkend over enige 'gender-awareness', nu de jaargangen van *Merlyn* doorleest, merkt op dat de uitsluiting van vrouwen in dit tijdschrift schokkende vormen kreeg. Ten eerste waren de Merlynisten zelf allen mannen, ten tweede analyseerden zij uitsluitend mannelijke auteurs. In de vier jaren (1962-1966) van zijn bestaan verschenen er 24 nummers *Merlyn,* tesamen ruim 2.000 pagina's. De belangrijkste critici waren Fens, Oversteegen, Jessurun d'Oliveira (de oprichters) en verder Van Huizen, Van de Watering en Dijkhuis. Incidenteel of eenmalig waren de bijdragen van Hermans, Timmer, Walrecht, Noordzij (Jan), Van Elden, Ten Berge, Meijer, V.d. Sande, Kamerbeek, Rein Bloem, J.J.A. Mooij, Kooij, Enno Endt, Uyttersprot, Cornets de Groot, Blok, Betlem, Wilmink, Hartkamp, Wesselo, Schrijvers, Salman en... Frida Balk-

Smit Duyzentkunst en Anita Koster. Van de meer dan 2.000 pagina's *Merlyn* werden er zegge en schrijve VIJF door de twee laatstgenoemde vrouwen samen gevuld. Een kwart procent. 1 op de 400. Van de literaire bijdragen die in *Merlyn* verschenen - vooral Lucebert, Vroman, Wolkers en Hamelink publiceerden er met enige regelmaat - was er niet één van een vrouwelijke auteur. De meestal literaire auteurs die in *Merlyn* werden besproken of geanalyseerd waren tenslotte ook uitsluitend van de mannelijke kunne, met één uitzondering: Van Huizen (*Merlyn* 2/2 1964) wijdde 4 pagina's aan de bespreking van *The Bussiness of Criticism* (1959) van de literatuurwetenschapster Helen Gardner. De uitsluiting van vrouwen is ongelooflijk: bijna totaal. Het is ook een volkomen onbewuste uitsluiting. Binnen de hermetische vanzelfsprekendheid dat schrijvers en critici mannen zijn kán het vervolgens al nooit meer een vraag worden hoe de eigen positie van de mannelijke lezer de keuze en receptie van de besproken teksten kan beïnvloeden.

In de uitsluiting van vrouwen moeten twee niveaus onderscheiden worden. Ten eerste is er het hierboven in kaart gebrachte eenvoudige niveau van de representatie: het aantal vrouwelijke critici, literaire auteurs en besproken literaire auteurs. Ten tweede is er het niveau van het discours: het geheel van talige procedures die deze groep mannen gebruikt, samengesteld uit de componenten lexicon, syntaxis en argumentatie-strategieën. Hier gaat het om de geseksueerdheid van taal, om de wijze waarop de activiteiten lezen en schrijven worden voorgesteld en om de ruimte die binnen dat vertoog wordt gecreëerd voor mannelijke en vrouwelijke subjecten. Dat tweede niveau noem ik het discursieve niveau. Het discursieve en het representatieve kunnen samenhangen. Het ontbreken van vrouwen op representatief niveau, als sprekende subjecten, hoeft echter niet per definitie te betekenen dat vrouwen ook in het discours worden buitengesloten.

Over het tweede, discursieve niveau kan het volgende worden opgemerkt. Binnen het *Merlyn*-discours worden schrijvers en lezers systematisch aangeduid als ‘hij’, ook wanneer daarmee zowel mannen als vrouwen bedoeld moeten zijn. Dat is een kwestie van seksistische taalconventies, die zo ingeburgerd zijn dat men er zich

actief tegen moet verzetten om ze te doorbreken (Huisman, 1984; Spender 1985). Omdat gender-bewust taalgebruik in de jaren zestig nog zeer ongebruikelijk was kan men het de Merlynisten uiteraard niet kwalijk nemen dat zij zich nog bedienen van een taal waarin de mens, de lezer, de schrijver - in het algemeen elk cultureel subject wordt aangeduid als 'hij'. Moeilijker te accepteren wordt het in Oversteegens 'Vestdijk en de objectiviteit' (*Merlyn* 1/2:1-22) dat begint met een algemene beschouwing over de vraag of het object van de literatuurbeschouwing de persoonlijkheid van de schrijver, dan wel het literaire werk zelf behoort te zijn. Uiteraard vindt Oversteegen 'de beoordeling van een roman of gedicht op de persoonlijkheid van de auteur, in de betekenis van "de man achter het werk" [..] qualitate qua onfactisch.' (p. 2). De man achter het werk: met zoveel woorden reduceert O. het algemene dilemma persoon/werk tot een vraagstuk dat slechts betrekking heeft op mannen achter dat werk. Hij toont zich daarin een voortzetter van de seksistische terminologie waarin datzelfde probleem in de jaren dertig werd gesteld; Vorm of Vent. Voor het evenwicht stel ik voor dat probleem enige tijd te formuleren als Vorm of Vrouw, dan wel Werk of Wijf, om over dertig jaar over te gaan tot de waarlijk sekse-neutrale formulering *Poëzie of Persoonlijkheid*. In het licht van toen nog niet geproblematiseerde taalconventies zijn Oversteegens bespiegelingen over 'de psycholoog' en 'de socioloog' nog aanvaardbaar, maar hoe zit het met wendingen als 'De man die leest'; 'iedereen die jaagt op de man-achter-het-werk' en - hij krijgt er maar niet genoeg van - 'Voor de literatuurbeschouwer gaat het niet om de man *achter* het werk maar om de man *in* het werk'? In dit discours is het vrouwelijk subject buiten de literaire cultuur gesloten. In Oversteegens als algemeen gepresenteerde literatuurbeschouwing komen grammaticaal en feitelijk geen vrouwelijke subjecten voor. Schrijfsters en lezeressen zijn irrelevant in dit talige netwerk van mannen die jagen op andere mannen in en achter het werk, van mannen die lezen, van vent en vorm. Maar waarom jagen deze mannen, die het immers over 'de' literatuur hebben, niet evengoed op vrouwen, of waarom vinden we in heel *Merlyn* niet eens een vrouwenjaagster? - (ook Koster en Balk-Smit Duyzentkunst zijn helaas geen vrouwenjaagsters: ze schrijven beiden over mannen.)

Verderop in zijn essay plaatst Oversteegen een onthullend grapje. Vestdijk is, zegt hij, een ‘objectieve’ schrijver. Zijn romanfiguren zijn geen ik-projecties, maar schaakstukken in ingewikkelde relatie-schema's of ‘kern-situaties’. ‘Man-zieke critici hebben aan niets zo het land als aan een objectieve schrijver.’ (p. 5) Van Dale's woordenboek omschrijft *manziek* als: *‘(van meisjes of vrouwen) te veel op mannen gesteld, nymfomaan.’* De term ‘manziek’ slaat dus op vrouwen die jagen op mannen, en is afkomstig uit de erotisch-seksuele sfeer. Oversteegen gebruikt deze term nu overdrachtelijk voor de ongezonde belangstelling van literatuurbeschouwers voor de mannen die het werk schreven. In deze metafoor verraadt dit discours zijn eigen waarheid. De literaire cultuur vertoont zich even in zijn werkelijke gedaante: als een homosociale wereld (Sedgwick 1985), waar mannen jagen op andere mannen. Oversteegen wenst zelf niet aan manziekte te lijden, maar heeft zich intussen reeds verklaard tot een jager op de man *in* het werk. Oversteegen is ook Manziek. Bij al zijn verzet tegen de personalistische kritiek houdt hij de man-ziekte in een nieuwe vorm overeind: de Merlynisten perken het jachtterrein alleen anders af. *Merlyn* vormt een gesloten homosociale wereld, die de literaire cultuur construeert als zijn eigen spiegelbeeld: een mannencultuur waar critici, sociologen, psychologen en schrijvers jagen op elkander, onder het masker van algemeenheid en sekse-neutraliteit. Vrouwen zijn hier door de taal uitgerangeerd als schrijvende subjecten, maar het ‘vrouwelijke’ speelt niettemin nog steeds een rol. Het wordt nu ingezet om de onderlinge hiërarchie tussen mannen te bewaken. Degenen die Oversteegen bestrijdt krijgen de ‘vrouwelijke’ eigenschap der manziekte toegedicht, die de connotaties ‘neurotisch’ en ‘ziekelijk’ draagt. Het vrouwelijke dient als teken van diskwalificatie. Het beslissende criterium volgens welk de macht en de waarheid hier worden verdeeld is de mannelijkheidsnorm. In exclusieve mannengemeenschappen als legers en gevangenissen speelt het vrouwelijke precies die symbolische rol: wie zich niet kan handhaven geldt als ‘onmannelijk’, verwijfd en zwak, en wordt als zodanig behandeld (Bullinga 1984).

Een tweede voorbeeld dat exemplarisch is voor het *Merlyn*-discours is het artikel van Kees Fens, ‘Mijn ei en ik. Kanttekeningen

van een romanlezer' (*Merlyn* 1/1:23-33.) Hier gaat het niet zozeer om de 'he-man-language' zoals Dale Spender de systematische aanduiding van culturele subjecten als mannen noemt, maar om de argumentatie-strategie. Fens constateert in dat essay in de naoorlogse literatuur de opkomst van een nieuw type roman, die hij de 'personalistische' noemt, waarin veel wat voor de oorlog als 'essayistiek' zou worden betiteld in de roman is geïncorporeerd. Verder constateert hij een stagnatie in de ontwikkeling van de roman. Van veel debutanten wordt na de eerste roman nooit meer wat vernomen. Het succes van Mulisch kan waarschijnlijk toegeschreven worden aan het feit dat hij de enige is die doorschrijft. 'En de direct aan hem voorafgaande generatie van naoorlogse schrijvers - Hermans, Kossmann, Van het Reve - is maar klein en merendeels schaars publicerend.' Tja, die generatie naoorlogse schrijvers is natuurlijk net zo klein als Fens hem wil houden. Waarom noemt hij Hella Haasse en Anna Blaman niet, auteurs van formaat die tot de generatie Hermans/Kossmann en Van het Reve behoren? Fens zet vervolgens het door hem gewaardeerde type van de personalistische roman af tegen een uitwas van dit genre, het slechtere soort ik-roman dat hij *bekentenisroman* noemt. Dit type roman cirkelt om 'de smalle mens van de ik-figuur'. Zulke romans zijn in hoge mate autobiografisch, de 'directe neerslag van het zojuist beleefde', meer het werk van 'biechtelingen' dan van schrijvers. Als exemplarisch voorbeeld van deze 'pluizerijen in het eigen zieleleven' dienen de twee 'veelgeprezen' romans van de Vlaamse schrijfsters Chris Yperman, *Een heel klein scheepje* en *Zon op de weg*. Samenleving en maatschappij schijnen in deze romans niet te bestaan en pogingen tot (literaire) 'omvorming' zijn niet gedaan. Op dit punt gekomen trekt Fens een parallel 'met de lyriek van vooral jonge dichteressen'. Ik citeer hier volledig wat hij over deze dichteressen zegt:

> Als voorbeeld voor de genoemde dichtsoort moge dienen het versje *autobiografisch* uit *Met huid en hand* van Mischa de Vreede:
>
> ik ben
> een lang zacht meisje

ik loop
lange zachte stappen
door de lange zachte straat

ik praat
lange zachte woorden
voor wie mij liefheeft
lang en zacht

Fens vervolgt:

> Er zouden uit de poëzie nog andere voorbeelden te halen zijn, verzen die naar de aard overeenkomst vertonen met het proza van de Vlaamse schrijfster. Ik noem als specimen de bundel *Vogels en andere geluiden* van Edithe de Clerq Zubli. In een van de verzen uit de bundel laat de dichteres zich door de nacht zeggen:
>
> prinsen van glas en zeepbellen
> en schitterende oorringen
> en handen van aluin
> bestaan niet meer
> meewarig meisje
> beslaan niet meer
>
> De negatieve constatering in dit vers bewijst, dat prinsen in de dagdromen van de dichteres een plaats hebben gevonden. ‘Prins’ als beeld van de geliefde is een typisch romantisch woord. Ook in de romans van Chris Yperman komt het woord in genoemde betekenis herhaaldelijk voor. Veel woorden uit die romans liggen in dezelfde conventioneel romantische sfeer. De aanwezigheid.in de romans van de talloze zelfomschrijvingen en de bloeiende meisjesachtige romantiek doen denken aan het karakter van een jeugddagboek. Typerend nu voor het jeugddagboek is de absolute concentratie op het ‘ik’ en de heel kleine wereld van de jeugddagboekschrijver. (Fens 1962:28-29)

Via dit uitstapje naar de lyriek van jonge dichteressen keert Fens weer terug naar de roman, waar het ‘wemelt van de zevenmaands-kinderen’. Hoewel hij ook een aantal mannen noemt die modieuze, oppervlakkige ik-romans van het gewraakte schabloon-type schrijven (Campert, Vinkenoog, Hans Baaij, Steven Membrecht) is het aantal vrouwen hier ook respectabel (Mischa de Vreede, Ellen Warmond, Nora Danner). Deze moderne streekroman stelt hij tegenover de voortreffelijke voorbeelden van het ‘ik’-genre: werk van Van het Reve en Wolkers. Fens eindigt met een opsomming van de romanciers die hij interessant vindt: Polet *(Breekwater)*, Hermans *(De donkere kamer)*, Michiels *(Het Afscheid)*, Koolhaas' dierverhalen, Mulisch *(Stenen Bruidsbed)*, Ruyslinck *(De ontaarde slapers)*, Brakman en Heeresma *(Bevind van Zaken)*. Deze auteurs voldoen aan zijn eis dat ‘een romanfiguur [...] een onverwisselbaar individu (is), maar ook een “bovenmenselijke” figuur [...]. Couperus, Van Schendel, Nescio, Vestdijk, Walschap hebben er weten te scheppen’ (Fens 1962:33). Aldus vestigt deze Hollandse F.R. Leavis zijn ‘Great Tradition’, die tevens de ‘Right Tradition’ is. Opnieuw laat Fens, zoals aan het begin van zijn essay, de vrouwen systematisch weg. Hoe zit het met Kosta, uit Blamans *Eenzaam Avontuur?* Driekje Vos uit *De Verliezers?* Charles d'Orleans uit *Het woud der verwachting?* Trui van der Veen uit Jacoba van Velde's *De grote zaal?* Zijn dat ook geen ‘onverwisselbare individuen’ en tevens ‘bovenmenselijke figuren’ zoals Marga Minco, Maria Dermoût, Augusta de Wit, Top Naeff en Carry van Bruggen ze hebben weten te scheppen? Ze komen kennelijk niet bij Fens op, omdat in zijn culturele erfenis bij voorbaat alleen mannen figureren.

Het gaat mij om de pas bij nadere analyse zichtbare seksuele politiek van dit betoog. Als men zich voor het moment neerlegt bij de criteria die Fens aanlegt voor wat hij goed en slecht vindt, valt op dat hij uit de voorbeelden van het genre dat hij waardeert alle vrouwen weglaat, die, volgens die criteria, zeker in die voorbeelden zouden passen. Daarmee wordt gesuggereerd dat alleen mannen aan die criteria voldoen. Vervolgens voert Fens voornamelijk vrouwen op als exponent van wat hij afwijst. Hij labelt daarmee de uitwas van de ‘ik’-roman als ‘vrouwenwerk’. Een merkwaardige sprong in het betoog is de uitweiding naar de lyriek van jonge

dichteressen, die niet terzake doet in een beschouwing over de roman. Fens heeft die uitweiding nodig om de ‘pluizerijen in het eigen zieleleven’ voor te stellen als ‘bloeiende meisjesachtige romantiek’, jeugddagboek-schriftuur. Daarmee bouwt hij het contrast op tussen de ‘echte literatuur’ - die hij aan mannen toeschrijften de schabloon-literatuur die weliswaar door mannen en vrouwen wordt beoefend, maar waarvan de meisjesgedichten de prototypes zijn. De oppositie die dit betoog regeert is de man-vrouw, of manmeisje oppositie. Die wordt gebracht in een anatogie-relatie met de oppositie goede roman-slechte roman, waarbij uit de voorbeelden van de ‘goede roman’ het werk van vrouwen systematisch is weggedrukt. Op die manier gaan vrouwen fungeren als het contrapunt, als de schaduwzijde, als het vat waarin alles valt dat echte goede schrijvers van zich af moeten werpen. Dat is een retorische truc - ongetwijfeld niet bewust toegepast - met behulp waarvan de gesloten homosociale *Merlyn*wereld wordt opgebouwd die in latere afleveringen telkens opnieuw wordt bevestigd.

Ik wil nog wat precieser ingaan op het lange citaat waarin Fens het werk van de jonge dichteressen beschrijft.In mijn lezing van het gedicht van Edithe de Clerq Zubli wordt er afgerekend met de ‘prinsen van glas en zeepbellen’. Zulke prinsen, staat er letterlijk, *bestaan niet meer*. Het gedicht doet de romantische prins niet naar de dagdromen verhuizen, zoals Fens fantaseert, maar brengt ze om zeep. Binnen de geschiedenis van vrouwenpoëzie is De Clerq Zubli een van de vele dichteressen die het thema van de romantische heteroseksuele erotiek afbreken, om ruimte te scheppen voor geheel andere verbeeldingen van man-vrouwrelaties. De dood van de romantische prins komt Fens, die de oppositie echt/onecht, man/vrouw, goed/schabloon zo goed kan gebruiken blijkbaar helemaal niet uit.

Nog een laatste blik op de zin waarmee Fens zijn uitstapje naar de jonge dichteressen inleidt: ‘Hierin [nl. in het ontbreken van literaire omvorming] stemt dit [ik-gerichte] proza overeen met de lyriek van vooral jonge dichteressen, hoewel jonge dichters zich, gezien de inhoud van *Dichters van Morgen* ook niet onbetuigd laten (gelukkig is deze smalle ik-lyriek nu aan het verdwijnen).’ (p. 28). Hier wordt erkend dat wat Fens de ‘smalle ik-lyriek’ noemt in het geheel niet sekse-specifiek is: Jonge dichters bezondigen

zich er ook aan. Maar ‘gelukkig is deze smalle ik-lyriek nu aan het verdwijnen.’ Bij wie? Vast niet bij de jonge dichteressen, die als voorbeelden worden opgevoerd. De boodschap is hier dat dichters er zich gelukkig van aan het ontdoen zijn, zoals ook Vinkenoog, Campert, Baaij en Membrecht zich maar snel moeten distanciëren van het feminiene genre van de ik-roman. Zoals Oversteegen de critici die hij slecht vindt ‘manziekte’ aanwrijft, zo vertelt Fens de ik-gerichte schrijvers dat zij zich tot hun schade associëren met meisjesachtige pluizerijen in het eigen zieleleven. Wees een man, anders deugt U niet. Het is de norm der ware mannelijkheid, die hier regeert. Ik volsta met deze twee voorbeelden om de Merlynse manziekte te illustreren. De uitsluiting van vrouwen op de twee hierboven onderscheiden niveaus: dat van de feitelijke representatie en dat van het discours, waarbinnen mannen altijd verwijzen naar andere mannen, en waarbinnen het ‘vrouwelijke’ dient als contra-punt, wordt door andere *Merlyn*-critici herhaald. Het probleem van de fysieke en discursieve uitsluiting van vrouwen is natuurlijk ook een veel groter cultureel probleem, waarop bijna elk ander literair en literair-wetenschappelijk tijdschrift onderhanden genomen kan worden. Wat *Merlyn* op dit punt te zien geeft is eerder regel dan uitzondering.

Mijn bezwaar tegen het ontbreken van vrouwen op het representatieve niveau zou onmiddellijk vervallen als *Merlyn* zich expliciet zou hebben gepresenteerd als een mannengezelschap. Er is niets tegen openlijk separatisme: daarmee erkent men het eigen groeps-karakter en het eigen groepsbelang. Evenmin vecht ik het aan dat mannelijke critici zich laten leiden door de eigen fascinaties. Integendeel: niets is vruchtbaarder dan dergelijke ‘vrolijke veldtochten’ (Blooy 1982), ondernomen uit persoonlijke begeestering. Vrouwelijke criticae hebben zich later, in haar eigen literair-kritische media - *Lover, Chrysallis, Lust & Gratie, Sarafaan* en *Surplus* - ook laten leiden door de eigen fascinaties en zijn verder even separatistisch. Mijn bezwaar is dat de Merlynisten hun groepskarakter, met de onvermijdelijk daaraan verbonden partijdigheid en eenzijdigheid niet volmondig erkennen. Deze persoonlijke begeestering doet zich voor als de enige visie, als dé literatuurbeschouwing überhaupt. In *Merlyn* ontbreekt elk besef dat het literaire universum waarbinnen men gekozen teksten wil percipiëren een construc-

tie is, een selectie, een provocatie in het gezicht van elke denkbare representativiteit. De Merlynisten gedroegen zich als de Nederlandse architecten van het plaatselijke Literaire Erfgoed, zonder enig relativiteitsbesef. De kritiek die *Merlyn* in de loop der jaren ten deel is gevallen (o.a. Gomperts 1966, Peeters 1976, Van Luxemburg 1977, Offermans 1979) heeft van alles en nog wat ter discussie gesteld, van de onwetenschappelijkheid van de interpretatie tot en met de herwaardering van het biografische, maar is nimmer gevallen over het Merlynse Monisme: de machtsgreep die geïmpliceerd is in de constructie van een exclusieve mannenliteratuur. Deze blatante onprofessionaliteit viel deze critici niet op: ze waren zelf ook mannen.

5 Besluit

Achteraf bezien heeft *Merlyn* geleden onder de preoccupatie met een te kleine tegenstander. De afscherming van de autonome tekst bleef in het teken staan van verzet tegen de naïeve praktijken van de personalistische, impressionistische kritiek, die achter elk werk de auteur zocht. Die praktijken waren gemakkelijk en ook op heel andere gronden onderuit te halen. De structurele analyse die *Merlyn* als alternatief aanbood was in zijn verabsolutering een overreactie. Misschien moesten de Merlynisten wel een aantal vitale problemen van de literatuurbeschouwing buiten de deur zetten, teneinde ruimte te scheppen om de structurele analyse te ontwikkelen. Maar de werkelijke opdracht kan niet geweest zijn om de impotentie van de doorsnee essayist in ons land te bewijzen door hem te verpletteren onder een professionele benadering van het literaire werk, die de band met alles daarbuiten van de wederomstuit maar doorhakte. De werkelijke opdracht had toen ook kunnen zijn om de relatie tekst-buitentekst in voor het werk relevante termen opnieuw te denken, en om te reflecteren over functie, werking en zin van de literaire communicatie.

Twee jaar nadat *Merlyn* - in 1966 - van het toneel verdween manifesteerden zich twee tegenbewegingen tegen het New Criticism: de feministische revolutie, die ook culturele en literair-kritische visies presenteerde, en, binnen de literatuurwetenschap, de receptie-

theorie. Beide bewegingen braken niet onmiddellijk en niet totaal. Het feminisme introduceerde een nieuwe generatie lezeressen, die het gesloten circuit van onderling communiceerbare teksten en lezers openbrak. Ook verwierpen feministische criticae de autonomie-gedachte: zij relateerden teksten opnieuw aan 'the larger cultural context'.[7] Aanvankelijk bleven zij echter denken in de oude gescheiden categorieën van 'tekst' en 'werkelijkheid' en in termen van onbetwistbare teksteigenschappen.

De receptietheorie haalde de 'teksteigenschappen' onderuit door de variabiliteit van betekenis te relateren aan verschillen tussen (groepen van) lezers. Tegelijk herhaalde de receptietheorie maar al te vaak de uitsluiting van vrouwen uit het kritische discours. De empirische receptie-onderzoekers richtten weer een nieuwe positivistische scheiding op tussen het subject van de onderzoeker en het van hem losgedachte object van de literaire communicatie. Dit alles bewijst alleen maar hoe taal en moeilijk te overwinnen de centrale vooronderstellingen zijn die *Merlyn* eens in zich verenigde. De jonge 'politieke' richting in de literatuurwetenschap doet er goed aan, lijkt mij, zich af en toe rekenschap te geven van het verleden waaraan zij wil ontsnappen. Dat heb ik met dit hoofdstuk beoogd te doen.

Eindnoten:

1 In de kritieken van Fens (*Een gedicht verveelt zich niet* 1987) blijkt bijvoorbeeld de laatste jaren grote invloed van receptietheorie en reader-response-criticism. In zijn liberale ironie ten aanzien van de literaire marktmechanismen en zijn veilige opstelling aan de kant van de canon blijft hij echter volstrekt behoudend. Hoe taai het a-politieke New Critics-gedachtengoed is, valt bijvoorbeeld te zien bij Mooij (1982), die de moderne westerse 'hogere' literatuur weer als vanouds verdedigt als universeel waardevol. In hoofdstuk 11 laat ik zien hoe ook theoretici die zich expliciet afzetten tegen het New Criticism (Bloom en Jauss) er toch niet in slaagden zich ervan te bevrijden.

2 Jessurun d'Oliveira hanteert, in de algemene beschouwingen die aan zijn structurele analyses voorafgaan, dezelfde uitgangspunten.

3 De eis van de innerlijke consistentie is mijns inziens niet de technisch-literaire norm die Oversteegen erin ziet, maar op zichzelf een waarde. Het is het op de literatuur geprojecteerde ideologeem van het subject als autonoom, begrensd individu, die 'baas is in eigen huis', het subject van de westerse Verlichting. De eenheidsconventie van de New Critics en Merlynisten correspondeert met het Kantiaanse subject, als bron van kennis, toekenner van betekenis, zelfs eenduidig. De eis van samenhang lijkt verder ook gebonden aan een tijdsbepaalde literaire produktie, die zich gemakkelijk laat lezen in het licht van de eenheidsconventie. Er zijn inmiddels postmodernistische teksten en écriture féminine-teksten die heel andere mens- en wereldbeelden presenteren. Met de consistentienorm gelezen kunnen ze allemaal de vuilnisbak in, maar dat kon Oversteegen in 1965 natuurlijk nog niet weten.

4 **Jong Landschap**

Zo staan beiden bijna roerloos in de weide
het meisje dat loodrecht aan een touw des hemels hangt
legt hare lange hand op de lange rechte lijn der geit
die aan haar dunne poten de aarde averechts draagt
Tegen haar wit en zwart geruite schort
houdt het meisje dat ik Ursula noem

- in 't spelevaren met mijn eenzaamheid -
een klaproos hoog

Er zijn geen woorden die zo sierlijk zijn
als ringen in zeboehorens
en tijdgetaand zoals een zeboehuid -
hun waarde bloot naar binnen schokken
Zulke woorden las ik gaarne tot een garve
voor het meisje met de geit
Over de randen van mijn handen
tasten mijn handen
naar mijn andere handen
onophoudelik

Paul van Ostaijen, gecit. in *Merlyn* 3 no. 4. 1965:272-273.

5 Een diepergravende kritiek op de vroeg-feministische continuïteitsvisie geef ik in het volgende hoofdstuk.

6 Eén voorbeeld: Cyrille Offermans (1985) verklaart - in een debat met Aafke Steenhuis in *De Groene Amsterdammer* - 'vrouwen' als literaire producenten en recipiënten tot een 'sociologisch interessant, maar buitenliterair fenomeen'. Daarmee brengt hij dezelfde kunstmatige scheiding tussen tekst en buitentekst aan als Oversteegen in 1963 deed. Literatuur, zegt Offermans, is een kwestie van *vorm*. 'Vrouwelijke thema's' garanderen op zichzelf geen literaire kwaliteit. Nu had Steenhuis (1985) ook helemaal niet beweerd dat vrouwenthema's op zichzelf enige kwaliteit garanderen. Zij had de aandacht gevestigd op een conglomeraat van nieuwe literaire *vormen* die vrouwelijke auteurs als functies van hun thematiek veel gebruiken. Vorm en inhoud zijn bij haar een, en zij onderzoekt de interferenties van teksten en buitenteksten. Steenhuis tracht niet te promoten dat vrouwen haar dagboeken en spandoekteksten nu gedrukt krijgen, maar onderzoekt de *literaire* emancipatie die in de jaren zeventig onder vrouwen gaande is. Offermans toont afweer tegen teksten die - in zijn perceptie - zo duidelijk de sporen van 'buitentekst' in de vorm van seksespecifiekheid dragen, en merkt niet op dat mannenteksten - in de perceptie van vrouwelijke lezers - evenzeer getekend zijn door seksespecifiekheid. Offermans verstopt zijn afweer tegen de zichtbare aanwezigheid van 'buitentekst' achter de chargering 'literatuur is vorm en al het andere is gesnotter'. Zijn redenatie had in *Merlyn* niet misstaan.

7 Millett (*Sexual Politics,* 1969:xii) schoof het New Criticism in precies twee zinnen uit haar weg: 'I have operated on the premise that there is room for a criticism which takes into account the larger cultural context in which literature is conceived and produced. Criticism which originates from literary history is too limited in scope to do this; criticism which originates in aesthetic considerations, "New Criticism" never wished to do so.'

Hoofdstuk 7
De politiek van het lezen
Neerlandistiek, racisme en zwarte poëzie

De vrouwenbeweging discussieert over racisme en euro-centrisme. Ook binnen de neerlandistiek is die discussie nodig. De witte Zuid-afrikaanse letterkunde is kritiekloos als 'cultuurgoed' doorgegeven. Het racisme binnen onze eigen literatuur zou meer aandacht kunnen krijgen. De Caraïbisch-Nederlandse literatuur zou - naar het voorbeeld van de Afro-Amerikaanse literatuurwetenschap - bestudeerd kunnen worden als een relatief zelfstandige traditie in haar eigen context. Die benadering relativeert de westerse canon en problematiseert de in de dominante kritiek vaak vanzelfsprekend aangenomen continuïteit tussen tekst en lezer.

Aan de hand van kritische lezingen van Opperman, Ter Braak, De Waard en Roemer worden de politieke aspecten van het leesproces nader uitgewerkt. De lezer/es kan het 'leesgenot' blokkeren wanneer hij/zij de tekst wantrouwt. Wat de lezer op pre-reflexief niveau accepteert kan zij op reflexief niveau verwerpen en vice versa. De lezer is een strijdtoneel. Het is zinvoller het leesproces te beschrijven vanuit de notie van discontinuïteit dan vanuit de notie van continuïteit. Kritiek wordt geleverd op het concept van de 'herkenning' in de feministische literatuurbeschouwing en op het misbruik van het waarde-oordeel als vlucht van het strijdtoneel. Tenslotte worden zwarte en feministische literatuurkritiek gezien als ideologie-kritische posities, die niet noodzakelijk gebonden zijn aan de kleur c.q. de sekse van de criticus/ca.

> 'Wees bedacht op alle vormen van racisme en grijp in als je met racisme gekonfronteerd wordt, op straat, bij de bakker, maar ook in de wetenschap.'
>
> Troetje Loewenthal, 'De witte toren' 1984:17

1 Inleiding

Een van de belangrijkste en politiek meest urgente discussies binnen vrouwenstudies en binnen de feministische beweging als geheel vind ik de antiracisme-discussie. Troetje Loewenthal en Kamala Kempadoo (1986) hebben de inzet van die discussie geformuleerd als: 'het gaat niet om het toevoegen van een "snufje zwart", maar om een kwalitatieve omslag.' Het lijkt mij de opdracht van elke feministe en wetenschapster om voor zichzelf na te gaan wat een dergelijke kwalitatieve omslag zou kunnen betekenen in het eigen vak. Het gaat inderdaad niet om een paar zwarte titels op de literatuurlijst, om iets in de orde van 'vermijden', om kleine 'foutjes'. Het lijkt vruchtbaar om aan te nemen dat racisme overal is, ook daar waar we het nog niet onderkend hebben. Die aanname dwingt je tot alertheid, niet alleen op de manifeste vormen van racisme, maar ook op onzichtbaar racisme dat inherent kan zijn aan zulke uiteenlopende zaken als beleid, sollicitatie-procedures, aan theorieën, aan het denken in hiërarchieën, aan het alledaagse taalgebruik. Wanneer je ervan uitgaat dat racisme overal is opent dat ook een perspectief: het perspectief dat anti-racisme uiteindelijk verregaande consequenties zal hebben voor de manier waarop wetenschap, politiek, beleid, kunst, literatuurkritiek en vele andere zaken tot nu toe worden bedreven. In dit hoofdstuk ga ik in op de consequenties voor de literatuurbeschouwing.

Het bescheiden debat onder vrouwen aan universiteiten en aanverwante instellingen spitste zich tot op heden nogal toe op vrouwenstudies. In het *Tijdschrift voor Vrouwenstudies* stelde Troetje Loewenthal (1984) de - exemplarische - uitsluitingsmechanismen op de Winteruniversiteit Vrouwenstudies in Nijmegen 1983 aan de orde, waar de meest uiteenlopende vrouwen van kleur bij elkaar werden gemanoeuvreerd in het onderwerp 'niet-westerse culturen'. De andere congresthema's (arbeid, moederschap enz.) werden opgevat als vanzelfsprekend 'wit'. Op die manier werd een volledige segregatie tussen zwarte en witte vrouwen tot stand gebracht. Maar marginale, gescheiden 'aandacht' voor zwarte vrouwen verhindert - aldus Loewenthal - een broodnodige herformulering van alle feministische thema's in het licht van het perspectief en de belangen van zwarte en migranten-vrouwen.

Anderhalf jaar later zetten Yvonne Leeman en Sawitri Saharso (1985) de discussie in het *Tijdschrift voor Vrouwenstudies* voort met een pleidooi voor een nadere differentiëring van de categorie 'zwarte vrouwen', waarbij zij de tegenstelling zwart-wit verwierpen als te ongenuanceerd. Daartegen argumenteerden Loewenthal/Kempadoo (1986) dat Leeman/Saharso (1985) zich verloren in a-politieke vaagheid, waartegen intussen de laatsten zich ook weer hebben verdedigd (Leeman/Saharso 1986). Een buitengewoon leerzaam debat, dat niet alleen politiek belangrijk is maar dat ook de *wetenschappelijke* grondslagen van vrouwenstudies ter discussie stelt. Intussen beginnen sommige witte wetenschapsters zich aangesproken te voelen door de kritiek dat witte vrouwenstudies de levens van zwarte vrouwen systematisch onbeschreven laat. Michèle Barrett en Mary MacIntosh (1985) trokken daaruit de conclusie dat zij haar eigen boeken en artikelen konden analyseren op 'white bias'. Ze deden dat in het artikel *Ethnocentrisme en socialistisch-feministische theorie*.[1] Een initiatief dat in principe gevolgd zou moeten worden door elke witte feminist, omdat je op die manier inderdaad verantwoording neemt voor het tot op heden blindelings en gemakzuchtig 'vergeten' van de zwarte perspectieven. Maxine Baca Zinn e.a. (1986) spreken in hun *Signs*-artikel over 'The *Costs* of exclusionary practices in women's studies': de *prijs* die vrouwenstudies betaalt voor die systematisch gepraktizeerde uitsluiting. De prijs voor het blijven rondwandelen in de witte illusie is, dat het witte feminisme blijft staan op een zeer smalle basis. Vrouwenstudies verliest haar *validiteit* als ze het witte-vrouwenperspectief vasthoudt. Voor wie nog vergelijkingsmateriaal behoeft: 'white bias' werkt in en buiten de wetenschap even imperialistisch en destructief als masculinisme, heteroseksisme en klassisme.[2]

In dit hoofdstuk wilde ik een aanzet geven tot het ontwikkelen van een literair interpretatiekader voor het werk van zwarte dichteressen. Maar dat ging zomaar niet. Veel stof tot nadenken hoopte zich in het werkproces voor mij op, en dat lijkt mij niet toevallig. Witte criticae kunnen zich niet verlekkerd op zwarte schrijfsters storten zonder zich eerst rekenschap te geven van de disciplines waarbinnen zij werken en van de uitsluitingsmechanismen die inherent zijn aan ons werk. Daarom komt het interpretatiekader

pas nadat ik de opeenhoping van de stof tot nadenken op schrift voor u heb herhaald.

Om te beginnen wil ik de discussie graag verbreden van vrouwenstudies naar wetenschap in het algemeen. Alle takken van vrouwenstudies zijn tegelijk ook takken van wetenschap. De anti-seksistische kritiekrelatie tussen vrouwenstudies en de disciplines waarbinnen zij worden beoefend moet zich uitbreiden: zij kan groeien tot een kritiekrelatie die tegelijk anti-racistisch is. Het gaat er niet alleen om hoe vrouwenstudies racistische kennis produceert, vooral doordat uitspraken die alleen maar betrekking hebben op witte vrouwen onnadenkend veralgemeend worden naar 'alle vrouwen': het gaat er ook om in hoeverre wetenschappen in het algemeen racistische kennis produceren. Het gaat om een politiek van plaats van de wetenschapster.

Virginia Woolf zei, in *Three Guineas* (1938): 'As a woman I have no country.' In navolging van haar zouden feministen kunnen zeggen: 'As a woman I have no science.' Waarom zou ik mij verantwoordelijk voelen voor een wetenschap die mij als vrouw voortdurend uitsluit en tot object maakt? Maar zo simpel is het niet, of: niet meer. In *Een politiek van plaats* stelde Adrienne Rich (1984) de feministische afwending van de politiek (politiek in engere zin) opnieuw aan de orde. Zij komt daar terug op het adagium van het radicaal feminisme: 'As a woman I have no country'. Zo zou ik ook terug willen komen op een ander populair feministisch denkbeeld: dat wij niets te maken hebben met de mannenwetenschap. Als het 'zusterschap' iets voorstelt kunnen wij ons niet veroorloven om te zeggen dat de mannelijke wetenschap ons niet aangaat, terwijl diezelfde wetenschap racistische ideologieën (re)produceert die ook worden ingezet tegen zwarte vrouwen. Een sociologie die de zogenaamde minderheden pathologiseert (Lawrence 1984). Een antropologie die zo gemakkelijk de overstap heeft gemaakt van westers superioriteitsdenken naar vrijblijvend cultureel relativisme[3] dat de rechtvaardiging vormt voor werkloos toezien bij wrede praktijken waarmee vrouwen in andere culturen op haar plaats worden gehouden. Een technologie waarmee landbouwgrond in de derde wereld wordt vergiftigd. Een medische wetenschap die aan de ene kant van de wereld baby's van 26 weken in leven houdt

en aan de andere kant van de wereld vrouwen gedwongen aborteert en steriliseert. Het is niet mijn bedoeling U plat te drukken onder het wereldleed. Het is mijn bedoeling de ruimte te vinden waarbinnen elke wetenschapster op haar eigen terrein de reproduktie van racisme kan bestrijden. Het feminisme is bedoeld als een *hele* tegencultuur, niet als het ommuurde terreintje van de witte vrouwenbelangen. Anti-racistisch feminisme omvat een visie op in principe alle terreinen van de werkelijkheid. Ik ervaar de politieke agenda die zwarte feministes presenteren als een broodnodige impuls tot re-politisering van het feminisme, en re-politisering van wetenschap in het algemeen. 'As a woman I have a country', zegt Rich. 'As a woman I have a science'. Om die reden probeer ik opnieuw te kijken naar de disciplines waarbinnen ik werk: de Neerlandistiek en de algemene literatuurwetenschap.

2 Zuidafrikaanse letterkunde

Voorzover ik weet zijn er maar weinig neerlandici die hebben geschreven over het mogelijk racistische karakter van bepaalde aspecten van onze literatuurstudie.[4] Toch bestaat daartoe gerede aanleiding. 'Dankzij het westers imperialisme en de kolonisatie is onze wetenschap een aantal onderzoeksterreinen rijker geworden' merkt Schipper (1983:45) droogjes op. Niet alleen dragen bijna alle autochtone witte Nederlanders, en daarmee alle auteurs, een postkoloniale erfenis met zich mee, in de vorm van geïnternaliseerde vooroordelen tegen zwarten en migranten. Ook bevinden zich binnen de Nederlandse literatuur groepen van teksten, die direct voortkomen uit ons koloniale verleden: de Indische literatuur uit de koloniale tijd, de witte Zuidafrikaanse letterkunde, de Surinaams-Nederlandse literatuur. Ik ga hier alleen in op de twee laatstgenoemden. Hoe meer ik erover nadenk hoe ongelooflijker ik het vind dat die literatuur altijd volkomen los van de politieke achtergrond is gelezen. Een tour de force, een stukje Hollandse stuurmanskunst zonder weerga. Dat neerlandici natuurlijk heel goed in staat zijn wel de politieke en sociale context bij hun beschouwingen te betrekken blijkt uit de literatuur over de Tachtigjarige Oorlog. Daar wordt gedacht in termen van onderdrukkers en onderdrukten. Daar komt dat ook goed uit, aangezien de Hollanders

in die context het onderdrukte volk vormen, dat in liederen en gedichten uiting geeft aan lijden en verzet. In interpretaties van het 'Wilhelmus van Nassouwe' krijgen we de hele situatie van het leger van de prins uitgemeten, de stand van de oorlog, de politieke ambities waarvan het Wilhelmus de uitdrukking moest zijn, de rechtvaardiging van de opstand.[5] Zeer terecht allemaal, maar is - bijvoorbeeld - de witte Zuidafrikaanse letterkunde ooit op die manier in context gelezen? Brengen die interpretaties de ideologische visies van die teksten in het geding en de context waarbinnen die teksten functioneren? De vraag is retorisch en het antwoord is nee. Voor ik als proef een witte Zuidafrikaanse tekst wél in context ga lezen moet ik eerst in het kort ingaan op de relatie tussen de wit-Zuidafrikaanse en de wit-Nederlandse letterkunde.

Zoals bekend werd Zuid-Afrika in de vijftiende eeuw door de Portugezen 'ontdekt'. Jan van Riebeeck, koopman van de Oost-Indische Compagnie, vestigde er in de zeventiende eeuw een buitenpost die al snel uitgroeide tot een kolonie. De Hollandse zeelieden brachten hun zeventiende-eeuwse Nederlandse taal mee, die vervolgens de taal van administratie, recht en overheersing bleef. Het gesproken Zuidafrikaanse Nederlands ging steeds meer van het Nederlands verschillen, zowel onder invloed van het Maleis en Portugees, als vanwege een zelfstandige evolutie die anders verliep dan die in Nederland. Als geschreven cultuurtaal bleef het 'Hoog-hollands' nog tot diep in de negentiende eeuw de norm. Rond 1875 begon 'die genootskap van regte Afrikaners' het Zuidafrikaanse Nederlands als cultuurtaal te propageren. Het 'genootskap' won de strijd. De emancipatie uit de dominantie van het Hoog-Hollands ging samen met de verzet tegen de Engelse culturele en politieke dominantie (de Boerenoorlog), waarbij de van oorsprong Hollandse boeren het wonnen (Brinkman/Uys z.j., *Afrikaans in kort bestek,* overigens een politiek zeer onkritisch werkje).

De Zuidafrikaans-Nederlandse letterkunde is in Nederlandse literatuurgeschiedenissen en schoolboeken altijd behandeld als een verwante literatuur. Tot het einde van de jaren zestig was het gebruikelijk dat Nederlandse schoolboeken overzichten en bloemlezingen van wit-Zuidafrikaanse literatuur opnamen (De Vooys/Stuiveling, 30e (!) druk 1966:257-277; Lodewick 1961:423-424; De

Raaf/Griss 1960:657-705). Wie onder ons in Nederland op school zaten herinneren zich misschien nog het gedichtje ‘Muskiete-jag’ van Van Wyk Louw (‘Jou vabond wag, ek sal jou kry/ van jou sal niet een bloedkol bly/hier op die kamermure’) of een van de vele Boerenliedjes die in Nederland ook gezongen werden, zoals *Sarie Mareis* en *Da kom die wa*. Daarnaast bestonden er ook universitaire banden. Nog steeds studeren er witte Zuidafrikaanse studenten en promovendi aan Nederlandse universiteiten; er zijn nog altijd werkrelaties tussen Nederlandse en wit-Zuidafrikaanse letterkundigen en literatuurwetenschappers, en er gaan nog altijd Nederlandse schrijvers en artiesten naar Zuid-Afrika om daar op te treden voor witte Zuidafrikanen.

De laatste vijftien, twintig jaar zijn de secties ‘Overzicht van de Zuidafrikaanse letterkunde’ en de bloemlezingen uit de Zuidafrikaanse literatuur stilzwijgend verdwenen. In geen enkele nieuwe druk van een schoolboek heb ik een verantwoording daarvan kunnen vinden. Een gemiste kans, want juist een dergelijke verantwoording betekent dat de schrijver/schrijfster positie kiest en de verantwoording neemt voor de eerdere keuze van deze teksten. Zo'n positie-bepaling is even relevant als positiebepaling ten tijde van nazi-Duitsland. Zuid-Afrika is een fascistisch land, dat in vele opzichten aan nazi-Duitsland doet denken. Apartheid is geen anachronisme, zoals sommige mensen denken, geen antiek overblijfsel uit een barbaars koloniaal verleden. Vanaf het midden van de jaren dertig, parallel aan de opkomst van het fascisme in Europa, werd het construeren van theorieën over apartheid en ‘verticale rassenscheiding’ populair onder Zuidafrikaanse intellectuelen. De *Suid-Afrikaanse Bond vir Rassestudie* (1935), de nazistische groeperingen binnen de Afrikaner Party en het dagblad *De Burger* plaveiden de weg tot de vertaling van het concept ‘apartheid’ in een politiek programma. Apartheid werd het *na de oorlog* perfect uitgedachte systeem, waarvan alle raderen in elkaar grijpen en dat de systematische ontmenselijking van zwarte mensen tot doel heeft. Vorster, die tijdens de oorlog als collaborateur in de gevangenis zat, had in 1948 alweer een politieke functie; in 1962 werd hij minister van Justititie en in 1966 minister-president (Davenport 1978:251-253 en 292-294; Serfontein 1979). Apartheid impliceert niet alleen onteigening van zwarte arbeidskracht: het impliceert

ook een culturele genocide. Geen enkel van de bovengenoemde schoolboeken rept daarover. Het onderwerp ‘Zuidafrikaanse letterkunde’ blijft kunstmatig beperkt: het suggereert dat er alleen maar witte Afrikaners waren, gewikkeld in een dubbele strijd tegen de Hollandse en het Engelse cultuurimperialisme. Tot op de dag van heden houden witte Zuidafrikanen, ironisch genoeg, nog vast aan de mythe dat zij een onderdrukt volk zijn dat zich na heldhaftige strijd heeft weten te bevrijden. De eigen geschiedenis maakt hen blind voor de positie die zij zelf innemen ten opzichte van anderen. Onderdrukking die leidt tot een blinde vlek in plaats van tot kritisch bewustzijn.

Maar er waren in Zuid-Afrika niet alleen onderdrukte witte Afrikaners. Er waren ook Khoikhoi, San, Nguni (waarbinnen de Xhosa's en de Zulu's weer verschillende volkeren zijn), er waren Tswana, Sepedi en Sesotho, Swazi en Ndbele, Tsonga, Venda en Kalanga. Er waren volkeren van Indische afkomst: Tamil, Gujerati, Urdu en Telegu. Er waren de nakomelingen van de slaven die werden geïmporteerd uit West-Afrika en nakomelingen van de contractarbeiders uit Indië en Indonesië, allen met eigen talen en culturen. Zuid-Afrika is een land geweest met een enorme culturele diversiteit en rijkdom. In al die verschillende talen bestonden orale literaturen, mythen, volksverhalen, rituele religieuze teksten en liederen. Witten hebben deze literaire culturen voor een groot deel vernietigd, door de mensen te vernietigen, door ze op te drijven, hun land af te pakken, ze op te sluiten in ‘thuislanden’. Door zwarte kinderen te dwingen wit-Afrikaans te leren op school. Onze schoolboeken beschrijven een zeer selectief deel van de culturele situatie in Zuid-Afrika: wel de underdog-positie van het Afrikaans ten opzichte van het Nederlands en het Engels, níet de onderdrukkerspositie van die taal ten opzichte van de andere talen. Elke hint daarnaar ontbreekt. Die praktijk heeft gediend als een uitgestrekte legitimatie van wit Zuid-Afrika. Zuid-Afrika kwam in het klaslokaal ter sprake in positieve zin (cultuur, humanisme, gedichten), nimmer in verband met de vraag welk aandeel de witte cultuur heeft gehad in de destructie van de autochtone zwarte culturen.

Deze beschouwing staat nog los van de teksten zélf, die tot deze witte cultuur behoren. Ik wil nu zo'n tekst voorleggen, met het doel een leeswijze te presenteren waarbinnen politieke en ideolo-

gische aspecten niet worden onderdrukt, maar worden betrokken in het lezen. Ik pleit voor een ‘politiek lezen’ van in principe elke tekst, wat vervolgens weer consequenties krijgt voor de nog altijd verdedigde ‘autonomie van het literaire werk’, maar daarover straks. De tekst is van Dirk Opperman, naast Van Wyk Louw, Uys Krige, en Elisabeth Eybers een van de bekendste moderne wit-Zuidafrikaanse dichters.

Boer

Hy stap van soggens vroeg
agter vier osse
en die ploeg,

om aarde, son en wind
en reën in mielies
te verbind;

in ryke saad waaruit
fabriek en stad en
nasie spruit.

Dirk Opperman, uit *Heilige Beeste,* 1945
geciteerd uit De Raaf/Griss 1960:701.

Een boer, die van 's morgens vroeg af achter vier ossen en de ploeg stapt. Het beeld is pastoraal en positief. Er zijn diverse literaire stereotiepen van de boer in omloop, en dit is er een van: de eenvoudige, hardwerkende landman. In de tweede strofe krijgt de boer een bijna magisch vermogen toegedicht: hij is in contact met de elementaire kosmische krachten: aarde, zon, wind en regen, die hij ‘in mielies (maiskolven) verbind[t]’: hij zet de elementen in maiskolven om. Maar de boer doet nog meer: hij verbindt de elementen niet alleen tot mielies, maar ook tot rijk zaad, waaruit fabriek en stad en natie voortspruiten. In de laatste strofe krijgt het gedicht een plotselinge wending naar de metafoor. *Rijk zaad* is het beeld c.q. de vergelijker voor het verbeelde c.q. het vergelekene *rijkdom*, waardoor fabrieken, steden, ja de natie zelf wordt

geschapen. De opklimmende reeks fabriek/stad/natie is de ‘vrucht’ van het ‘rijke saad’. De boer wordt hier gepresenteerd als de grondlegger van de hele Zuidafrikaanse samenleving. Er wordt een idyllische continuïteit gepresenteerd tussen de geïndustrialiseerde natie en het handwerk van de boer. Je kunt dit gedicht naïef lezen en op zijn woord geloven. Je kunt vervolgens ook de achtergrond waarnaar het indirect verwijst bij de interpretatie betrekken. Dat keuze-moment moet benadrukt worden, omdat het niet vanzelf spreekt. In de meeste poëzie-interpretaties blijven referenties naar wat buitentekstuele gegevens lijken achterwege. Dat heeft verschillende redenen: de eerste reden is een socialisatie tot immanent lezen, een diep en automatisch geloof in de ‘autonomie van het literaire werk’. De criticus/ca mag zich alleen maar bezighouden met ‘the words on the page’, niet met gegevens van buiten de tekst. In deze visie - ik bekritiseerde haar in het vorige hoofdstuk - zet men zich ook sterk af tegen het idee dat literatuur zelf een ‘lezing’ van een werkelijkheid zou kunnen zijn; dat literatuur werkelijkheidsvisies aanbiedt en aldus werkelijkheidsvormend is. Literatuur mag volgens de immanenten uitsluitend serieus genomen worden als autonome literatuur, en niet worden ‘misbruikt’ als bron van kennis omtrent de vorming van ideologie, als document van sociale, politieke of economische geschiedenis. De tweede reden om de achtergrond of context van het gedicht te vergeten, is dat die vaak vanzelf lijkt te spreken, omdat de lezer en de tekst zich bij voorbaat al samen in dezelfde wereld bevinden. Schrijver en lezer van de tekst zitten vaak in dezelfde psycho-sociale ‘cirkel’. Er bestaat een relatie van continuïteit en wederzijdse bevestiging tussen tekst en lezer. We weten al dat om die reden mannelijke critici vaak geneigd zijn om andere mannen, vooral als die hun ideeën en esthetische waarden delen, goede schrijvers te vinden, terwijl ze vrouwen niet of veel minder lezen, als tweederangs ervaren of niet begrijpen. Maar het leesproces en de interpretatie worden veel interessanter, want explicieter, wanneer lezers/essen hun eigen context bewust laten ‘botsen’ met de context die de tekst introduceert. Judith Fetterley (1978) spreekt - in het verband met vrouwen die seksistische mannenboeken lezen - van de ‘resisting reader’. ‘Resisting readers’ stellen vragen over, bijvoorbeeld, het ideologisch karakter van teksten en over hun politieke werking.

Als de lezer/es de twee contexten niet laat botsen worden die vragen niet gesteld. Het ideologische van de tekst blijft onzichtbaar. Men laat zich al lezende ‘meevoeren’, men vindt de tekst ‘mooi’.

Maar nu terug naar Oppermans ‘Boer’. Ik stel voor de tekst te voorzien van de volgende context: in 1913 en 1936 werden in Zuid-Afrika de *Natives Land Acts* van kracht, die voorzagen in een segregatie van de landbouwgrond van witte en zwarte boeren (Davenport 1978:334 e.v.). Dat betekende dat vele zwarte boeren van hun boerderijtjes verdreven werden. In de decennia die daarop volgden werd de zelfstandige zwarte boer steeds verder weggejaagd naar de onvruchtbare gebieden die in 1950 tot ‘thuislanden’ werden verklaard. Zwarte boeren werden afhankelijke arbeiders/sters op witte boerenplaatsen, en industriearbeiders die in getto's leefden. In 1945, het jaar waarin ‘Boer’ gepubliceerd werd, kan met deze boer alleen een witte boer bedoeld zijn. De witte boer is het subject van deze tekst, gepresenteerd als de bijkans mythische bouwer van de natie. Maar witte boeren liepen niet ‘van soggens vroeg agter vier osse en die ploeg’. Witte boeren lieten het zware werk doen door hun zwarte landarbeiders. De systematische toeëigening van zwarte arbeidskracht wordt aldus in dit gedicht *voortgezet:* degene die het werk doet wordt gesubsumeerd, onzichtbaar gemaakt achter zijn baas. Heden ten dage verkondigen de nazaten van de Afrikaans-sprekende boeren nog steeds dat zij ‘dit land hebben opgebouwd’ en het dus niet willen ‘weggeven’ aan de zwarte bevolking. In die retoriek is dezelfde mythe werkzaam als die in het gedicht ‘Boer’. Het gedicht reproduceert een witte leugen. Ik tracht dit gedicht te lezen als een anti-racistische ‘resisting reader’. In dit leesproces breng ik een geëxpliciteerde botsing tot stand tussen mijn context en de context die ik - beargumenteerd - toeschrijf aan het gedicht. Ik arrangeer die botsing. Ik bevestig het gedicht niet, zoals witte Zuidafrikaanse lezers dat waarschijnlijk wel zullen doen. De esthetische fraaiheid van ‘Boer’ krijgt daardoor een bittere smaak. Ik weiger mee te gaan in de retoriek van het gedicht, die zo sterk verleidt tot het overnemen van deze verdoezelende werkelijkheidsvisie. Ik blokkeer de affirmatieve opstelling en daarmee de erotiek van het lezen, want ik vertrouw deze tekst niet. Ik laat me niet ‘ontvoeren’ door een poëtisch beeld, dat de witte superioriteitswaan schraagt.[6]

De neerlandistiek draait om de hete brei heen wanneer zij de band met de wit-Zuidafrikaanse letterkunde in stilzwijgende verlegenheid loslaat. Ik ben ervoor dat die literatuur wordt herlezen, vanuit een politiek perspectief. We moeten haar niet gegeneerd terzijde schuiven, maar er een polemische verbinding mee aangaan. Als we dat niet doen impliceert dit, dat de neerlandistiek, althans gedeeltelijk, een wetenschap is die racistische kennis heeft geproduceerd, en daarvoor vervolgens geen verantwoordelijkheid wil nemen.

3 Nederlandse letterkunde

'Politiek lezen' kan in principe van toepassing worden gebracht op alle teksten. Het kan niet de bedoeling zijn de politieke alertheid alleen van stal te halen wanneer het om overzeese literaturen gaat. De koloniale erfenis is literair geïnternaliseerd. De 'politiek van het lezen' is even relevant voor onze eigen witte literatuur. Het is onwaarschijnlijk dat er geen racistische stereotiepen zouden voorkomen in een literatuur waarvan de kinderboekensector vol zit van racistische voorstellingen (Redmond 1980). Openlijk racisme is gemakkelijk te doorzien - zie Reve's smakeloze manier van *épater le bourgeois* - maar ook bij schrijvers van wie je dat niet zou verwachten kunnen racistische stereotiepen doorklinken. Ik beperk me tot twee voorbeelden. Dit is Ter Braak, de man die het fascistische gevaar levensgroot zag aankomen, in *Dr. Dumay verliest*. Burnier (1974:91) wees op deze passage:

> 'Knippen en scheren, mijnheer?'
> 'Jawel, als gewoonlijk.'
> Dumay plantte zich in de leren stoel. De volte in de kapperswinkel deed hem goed; [...] Naast hem werd een vervaarlijke jood onder handen genomen, die druk over de ligging van Brussel sprak [...]. De jood beweerde, dat daar een schrijver gewoond had, wiens naam hij vergeten was, hoewel hij die pas in het ochtendblad gelezen had. De bediende kon hem niet helpen.
> 'Het moet een monnik geweest zijn,' zei de jood peinzend. 'O, juist!' antwoordde de bediende geïnteresseerd. Er was

> even alleen scharenmuziek. ‘Aan dat soort lui konden jullie nog eens wat verdienen,’ hernam de jood.
> ‘Hoe bedoelt u mijnheer,’ vroeg de bediende hoffelijk. Hij kon blijkbaar de koene gedachtensprongen van zijn klant niet zo snel volgen. Als antwoord trok de jood, die juist bevrijd was van zijn mouwen, grijnzend met zijn wijsvinger een cirkel om zijn geparfumeerde kruin.
> ‘Ah, zo,’ beaamde de bediende met de bijpassende lach. ‘Zeker, dat zal waar wezen, mijnheer! Zal ik u even afschuieren?’
> ‘Merci,’ zei de jood, in zijn jas kruipend. ‘Ik zeg altijd maar: de haren maken de man! Goeden morgen, heren.’
> Zo'n vernuftige moraal heb ik nog nooit aan Ruusbroec horen vastkoppelen, dacht Dumay. De haren maken de man; en dat naar aanleiding van een middeleeuwse mysticus, uit de mond van een hedendaagse sjacheraar!
>
> Ter Braak 1950:174

Een tweede voorbeeld is ontleend aan de bundel van Elly de Waard *Een wildernis van verbindingen* (1986). In het gedicht dat ik hieronder citeer wordt de ontheemding van het lyrisch ‘ik’ opgeroepen via een zeer problematisch beeld.

> **60**
>
> Van binnen verlicht uit vijf
> Gaten ligt, als een afgehouwen
> Negerhoofd, in de nacht
> De boerderij. Achter het
> Kroezend struikgewas gaan
> De verschrikkelijke ogen
> Langzaam dicht. Het helse licht
> Van de Hoogovens tint het zand
> Onder mijn voeten rood. Groen
> Ligt er als bloedspatten over uit-
>
> Gestrooid. Langs de laaghangende

Wolken trekt de vuurtoren in
Baan na baan zijn maaiende
Ronden. De atmosfeer is van
Natheid doordrenkt. Mijn denken
Was onthecht, ik sleepte mij
Over de bodem voort en zwierf
Om de boerderij als Heathcliff
Om de Grange, als Catherine
Om haar eigen Wuthering Heights.

De Waard 1986:70

De sfeer in dit gedicht is unheimisch. Het is nacht en donker. De vergelijker, ‘een afgehouwen negerhoofd’ gaat vooraf aan het vergelekene, de boerderij. Het effect daarvan is dat je eerst het hoofd ‘ziet’. Dat beeld legt zich over het verbeelde heen. Bij de ‘vijf gaten’, ‘van binnen verlicht’ denk je aan de witte ogen en tanden, die oplichten tegen de zwarte achtergrond, vergelijker voor de (geïmpliceerde) lichte ramen van de boerderij. In regel 4 en 5 wordt het beeld van het hoofd gecompleteerd met ‘kroezend struikgewas’. Met het dichtgaan van de ‘verschrikkelijke ogen’ wordt de lezer, omdat het verbeelde niet meer expliciet genoemd wordt, opgesloten in het beeld.

Het ‘helse licht/Van de Hoogovens’, de ‘maaiende/Ronden’ scheppen een gruwelijke, desolate sfeer. De ‘ik’ dwaalt rond in de hel.

De wanhoop van deze zwervende ‘ik’ en de opeenvolging van beelden van laagte (laaghangende wolken, de gevaarlijke (onthoofdende?) maaiende ronden, het voortslepen, de bodem) worden versterkt door de referentie aan *Wuthering Heights,* die roman van uiterste desolaatheid. Prachtig vind ik dat de ‘ik’ wordt gepresenteerd als androgyn, of de seksen voorbij, door de vergelijkingen met zowel Heathcliffe als Catherine. Al gewikkeld in leeslust, bots ik tegelijk op de problematische kant van het beeld. Ten eerste is het woord ‘neger’ besmet geraakt. Veel zwarten wijzen het af: het komt uit een koloniale context, het is door verkeerde monden gegaan en heeft een racistische bijklank gekregen. ‘The word does not forget where is has been, it can never free itself from the context of which it has been part.’ (Díaz[7]) Afgezien daarvan voel ik

dat al de (ook mijn) primitieve westerse angst voor zwarte mensen hier wordt gemobiliseerd om het beeld van gruwel op te roepen. In het stereotiep is er altijd kroeshaar, en altijd wordt het contrast tussen de zwarte huid en de witte ogen en tanden karikaturaal geaccentueerd. De verschrikking is niet gezien vanuit zwart of empathisch perspectief (als in het beroemde lied 'Strange Fruit') maar vanuit het afstandelijke perspectief van wit: het gaat duidelijk niet om empathie met een onthoofding, maar om de *griezeligheid* van het zwarte hoofd. De indruk van afschrikwekkendheid wordt weliswaar gedeeltelijk opgeroepen door de gruwel van het *afgehouwen* hoofd, maar de *zwartheid* van het hoofd doet de rest. De *unheimische* sfeer die dit beeld in een witte lezer kan oproepen is een oude rest van een diepe westerse angst voor zwarte mensen. De wortels ervan liggen ver, in de vrees van een witte koloniserende minderheid voor de numerieke meerderheid van de zwarten, de angst voor aanraking en 'besmetting'. Verder komen de negatieve associaties voort uit angst voor het onbekende en uit een kwaad geweten. Het 'negerhoofd' bevindt zich in de hel: de duivel (den droes) werd wel voorgesteld als zwart. Het gedicht zet een persistent racistisch stereotiep in, om de sfeer van onheil en verschrikking op te roepen. Ik ben een witte lezer, en het stereotiep werkt. Het zit evengoed in mij als, naar ik meen, in het gedicht.

Ik heb expres een gedicht gekozen van een dichteres die ik zeer waardeer - in hoofdstuk 11 ga ik uitvoerig op haar werk in - om niet te vervallen tot de gemakkelijke visie dat het ideologisch aanvechtbare altijd veilig ver weg, en alleen bij 'anderen' voorkomt. Bij elke witte auteur zijn dit soort voorstellingen in principe te vinden, eenvoudigweg omdat wij ervan doordrenkt zijn. Noch Ter Braak, noch De Waard zijn actieve racisten, integendeel. Zij zijn, evenals elke andere witte niet-joodse Nederlander, slachtoffer van een racistische socialisatie die als gif is opgenomen in ieder van ons. Met Van den Broek (1987) zie ik racisme als een conditionering die men onvrijwillig en soms onder protest oploopt. Men is tegelijk onschuldig en volledig verantwoordelijk. Het is uitermate pijnlijk als racisme, vaak tegen de bewuste goede bedoelingen in, naar boven komt. Vergoelijken of negeren houdt het racisme in stand. Verzinken in schuldgevoel en zelfverwijt is een even onproduktieve

reactie. Het nemen van de verantwoordelijkheid om het eigen racisme te onderkennen en te beëindigen is aanzienlijk produktiever (Van den Broek 1987:90-92).

Dit alles is te vertalen naar het leesproces. Lezers kunnen het racisme in literaire teksten niet opmerken of vergoelijken. Zij kunnen verzinken in schuldgevoel omtrent hun eigen cultuur, en de schrijver fel gaan aanvallen, wat soms een manier is om het eigen racisme bij een ander te dumpen. Zij kunnen ook hun eigen literaire verantwoordelijkheid nemen, dat wil zeggen het stereotiep onderkennen en een weerstand ontwikkelen tegen de onbewuste, pre-reflexieve aanvaarding ervan. Er is een keuze-moment. De lezer kan in tweede instantie, reflecterend over de eigen respons en aanvankelijke vervoering, weigeren mee te gaan in de retoriek van dit gedicht. Wie eenmaal heeft onderkend dat het gedicht haar vraagt het afgehouwen hoofd te zien vanuit het witte perspectief van angst voor zwarten, kan, als 'resisting reader', weigeren zo te kijken. Je kunt andere associaties met betrekking tot een afgehouwen zwart hoofd in stelling brengen. Je kunt deze poëtische werkelijkheidsvisie zelf tot voorwerp van reflectie maken. In plaats van je te identificeren met de 'ik' kun je het gedicht ook omvattender interpreteren, als een 'complex tale of race-relations' (naar Munich 1985:242). In de loop van de geschiedenis hebben witten van zwarten het projectiescherm van al hun eigen angsten en ongewenste gevoelens gemaakt. Zwarten dragen een witte, veelal negatieve, projectie, evenals vrouwen een negatieve mannelijke projectie dragen. De zwarte betekent voor de witte een ontkend en daarmee een *afgesneden* deel van *zichzelf*. Maar de innerlijke zwarte kan niet definitief de deur uit worden gezet. Hij/zij komt terug om te spoken. Naarmate de verdringing heviger is, is de angst voor het verdrongene groter. Zo komt hier datgene wat 'ik' heeft afgesneden, het letterlijk *afgehouwen* zwarte hoofd, terug om de 'ik' de stuipen op het lijf te jagen. Een zelfgemaakte hel. Deze zwarte figuur behoort geheel en al tot de witte collectieve westerse psychologie.

In de hoofdstukken 2 en 3 pleitte ik voor een reflectie van de lezer op wat er in het leesproces gebeurt: interpretatie is het verslag van datgene wat de lezer/es ondergaat. De lezer is zelf het strijdtoneel, het slagveld van betekenissen. De betekenis van de tekst

is zijn conflictpotentieel. *In* het leesproces en in *elk* leesproces kan de lezer/es zich rekenschap geven van de continuïteit of discontinuïteit tussen de eigen wereld en de wereld die in de tekst tegenwoordig wordt gesteld.

4 Caraïbisch-Nederlandse letterkunde

Het voorstel om 'politiek te lezen' is ook vruchtbaar voor een andere groep van teksten waarvan de studie tot de Neerlandistiek behoort: de Surinaams- en Antillaans-Nederlandse letterkunde. Edgar Cairo, Anton de Kom, Julian With, Charietje Choenni, Bea Vianen, Albert Helman, Frank Martinus Arion en Astrid Roemer brengen in hun teksten bijna altijd op een of andere wijze de zwarte cultuur van hun land van herkomst en de Nederlandse aanwezigheid in Suriname/de Antillen ter sprake. Niet alleen op manifest-thematisch niveau: het zit in hun taal, hun beelden, hun interactie met orale cultuur, hun literaire strategieën, hun gebruik van genres. Hoe en in welke mate deze literatuur zich in zijn eigen sociale en literaire context beweegt is nog te weinig onderzocht.[8] De omvang van het onderzoeksveld is vergelijkbaar met de boekenkasten vol die feministische criticae inmiddels hebben geschreven over het specifieke van literaire vrouwentradities, waarbij ook de context - en niet alleen op thematisch niveau - in het geding wordt gebracht. De belangrijkste sta in de weg voor de integratie van dit soort onderzoek is de hardnekkige mythe die de literatuurstudie koestert: dat er Een Literatuur is en Een Literatuurgeschiedenis waar al het geschrevene op een of andere wijze in zou passen, als het maar Goed Genoeg was. Teksten die niet gewenst zijn in deze 'Great Tradition' krijgen het etiket slecht (want 'volks', 'obsceen', 'triviaal', gebonden aan een voorbijgaande 'mode', 'primitief', 'nieuwe meiden', 'damesromans', 'tendensliteratuur' enzovoort.) Pas als de mythe van de Ene Literatuur wordt losgelaten, wordt het mogelijk om te denken in termen van een veelvoud aan literaire tradities, die elkaar weliswaar overlappen maar die allemaal apart onderzocht kunnen worden. In hoofdstuk 10 ga ik verder in op de conceptualisering van het literaire systeem als een meervoud van zelfstandige literaire culturen, en op de dialectische verhouding tussen die verschillende literaire culturen. Ook Schipper

(1983) pleitte voor meer studie van wat zij, met Mouralis (1975) de ‘contra-literaturen’ noemt. Studie van (bijvoorbeeld) derde-wereldliteraturen zou de westerse canon en de eurocentrische literatuuropvattingen sterk relativeren.

De zwarte Caraïbische literatuur is zo'n literaire cultuur op zichzelf, die haar eigen onderzoeksvragen, haar eigen context en haar eigen evaluatiecriteria met zich meebrengt.

Een interpretatie van een Surinaams-Nederlandse, of Antilliaans-Nederlandse tekst, die geen rekening houdt met het Nederlandse cultuurimperialisme dat de bestaansmogelijkheid van Surinaamse en Antilliaanse literatuur lange tijd tot nul reduceerde, is literaire struisvogelpolitiek. De context van de conflictueuze verbinding tussen de twee culturen is in deze teksten bijna altijd geïmpliceerd. De botsing tussen lezerscontext en tekstcontext betekent hier: het binnenhalen van het Nederlands koloniale verleden. In de sociale werkelijkheid heeft Nederland zijn koloniale verleden altijd buiten de deur gehouden: nu komt het binnen, door de aanwezigheid van zwarte Nederlanders om ons heen, een confrontatie waarvoor vele Nederlanders zich wensen af te sluiten. Witte Nederlanders gaan niet met zwarte Nederlanders om, of eisen dat zwarte Nederlanders hun eigenheid verbergen. De kwestie is: herhaalt de literaire interpretatie dat, of kiest zij ervoor zwarte literatuur in haar eigenheid te leren kennen?

Een voorbeeld: een gedicht van Astrid Roemer, uit de bundel *Noordzeeblues* (1985). Het motto van die bundel is:

> mi kant' o mi d'ete
> mi kant' o mi d'ete
> bigi bot'e kant' o ma mi de ete
> bigi bot'e kant' o ma mi de ete
>
> ik maak slagzij maar ik red het
> ik maak slagzij maar ik red het
> oceaanstomers komen om maar ik blijf
> oceaanstomers komen om maar ik blijf.
>
> Roemer 1985:5

Bij dit motto tekent Roemer aan ‘naar een anonieme kaseko’. Zij maakt veel intertekstueel gebruik van elementen uit Surinaamse volksliteratuur en muziek. In dit motto, en in de rest van de bundel, presenteert zij haar teksten als tweetalig en twee-culturig, en dwingt daarmee de lezer/es tot een confrontatie met de achtergrond van die tweetaligheid en twee-culturigheid. Voor die achtergrond moet je terug naar de (cultuur)geschiedenis van Suriname. Díaz (1985) en Wekker (1986) wezen erop, met betrekking tot zwarte Noordamerikaanse en de Surinaamse poëzie, dat elke reflectie over deze teksten moet beginnen met reflectie over de ontstaansvoorwaarden ervan: zwarte literatuur is van het begin af aan getekend door het gegeven dat leren lezen en schrijven aan slaven op straffe des doods verboden was. Zwarte literatuur is, van oorsprong, schrijven tegen het verbod in. In analyses van witte vrouwenteksten hebben we geleerd hoe belangrijk de ontstaansvoorwaarden zijn: het schrijfverbod, het ‘toewijzen’ aan vrouwen van laag-gewaardeerde genres en het uitsluiten van vrouwen uit de dominante literaire traditie trekt diepe sporen in teksten. Even relevant is het na te denken over de ontstaansvoorwaarden van de Surinaams-Nederlandse literatuur. Ten tijde van de slavernij mochten zwarte mensen geen Nederlands spreken. De koloniale strategie was een zo groot mogelijke afstand te houden tussen de zwarte en de witte cultuur. Evenals in de Verenigde Staten was het slaven verboden te leren lezen en schrijven. In dat verbod wordt de angst zichtbaar, dat slaven in de witte cultuur zouden kunnen doordringen. Veel later, in de twintigste eeuw tijdens de ‘emancipatie’ moet Suriname ‘beschaafd’ worden. Dan worden Surinaamse kinderen gedwongen om Nederlands te leren (Voorhoeve 1982). Veel van onze zwarte landgenoten herinneren zich dat. Troetje Loewenthal (1984:12) schreef dat zij haar mond moest gaan spoelen als ze op school papiamentu sprak. Voor Edgar Cairo is het litteken op zijn voorhoofd een symbool van de dwang tot aanpassing: hij werd geslagen door zijn onderwijzer toen hij Sranan-tongo gebruikte (February 1984:41). Beide vormen van cultuurpolitiek: isolatie en gedwongen integratie, zijn uiteraard twee kanten van dezelfde angst voor de Ander. De angst om ‘besmet’ te worden door de cultuur van zwarte mensen in de koloniale tijd zette zich om in de stigmatisering ervan. Het bestempelen van zwarte cultuur

als minderwaardig en onbeschaafd was alleen een andere manier om haar om zeep te helpen. Het verplicht stellen van het Nederlands op alle Surinaamse scholen ging gepaard met een systematische culturele hersenspoeling. Surinaamse kinderen leerden de Nederlandse vaderlandse geschiedenis in plaats van hun eigen geschiedenis, en konden het rijtje Groningen Appingedam Roodeschool Delfzijl Stadskanaal, blindelings opzeggen. Dat vervreemdende onderwijs heeft een niet te beschrijven schade aangericht aan het voortbestaan en de ontwikkeling van de verschillende zwarte culturen.

Maar de Surinaamse cultuurgeschiedenis is ook een geschiedenis van verzet. In de jaren veertig en vijftig propageerde de Surinaamse nationalist en onderwijzer Koenders ('Pappa Koenders') tegen de verdrukking in alfabetisering en onderwijs in het Sranantongo. Nederlands als cultuurtaal betekende volgens hem taalmoord: de eigen taal moest de basis van het toekomstig zelfrespect zijn. Koenders gaf tien jaar lang het literaire blad *Foetoe-boi* uit. Hij vertaalde Willem Kloos en Hélène Swarth in het Sranan. In dezelfde periode vormde de Surinamer Eddy Bruma in Nederland de groep W.E.S. die de Surinaamse literatuur bevorderde, en waartoe auteurs als Trefossa (Henny de Ziel) en de Nederlandse professor Jan Voorhoeve behoorden. In 1952 werden een aantal Surinaamse literaire teksten vertaald in het *Fries* - een van de meest ontroerende coalitievormingen die ik ken (Pos 1983; Voorhoeve 1982). Pas de laatste jaren wordt het Sranan grammaticaal beschreven, wordt het Nederlands als cultuurtaal afgeschud, en wordt onderzoek gedaan naar de Surinaamse volksliteraturen. Dat is allemaal te lezen in het tijdschrift voor Surinamistiek *OSO*, dat ieder instituut voor Neerlandistiek zou moeten hebben.

Deze hele cultuurhistorische context is in het geding bij het werk van Surinaamse auteurs. Edgar Cairo, die op allerlei manieren het Sranan en elementen uit de Surinaamse volksliteraturen verwerkt, kan alleen maar gelezen worden binnen die geschiedenis (February 1984). Dat geldt ook voor Astrid Roemer. Roemer presenteert in haar gedichten een poëtische persona die zich in twee talen en culturen beweegt. In de bundel *Noordzeeblues* wordt alleen in het bovengeciteerde motto de ene cultuur verstaanbaar gemaakt voor de andere: onder de Sranan-tekst staat de Neder-

landse vertaling. Later in de bundel neemt Roemer een aantal onvertaalde Sranan-gedichten op die voor verreweg de meeste witte Nederlanders niet leesbaar zijn. Zijn die Sranangedichten daarmee voor ons betekenisloos? Nee. Roemer keert er de koloniale verhoudingen mee om. Deze teksten vormen een confrontatie met de levende Surinamiteit, die in Suriname zo systematisch werd gesmoord in isolatie en gedwongen aanpassing. Dat vormt precies de betekenis die je als witte lezer/es aan deze teksten kunt toekennen. De Sranan-gedichten fungeren als tekens van in het beschavingsoffensief niet gedomesticeerde zwartheid.

> ju di mi prakseri ben lon so na baka
> fu ori tenapu na mi egi njan-gron
>
> baj ju wan winti, na moro
> gran winti was' nanga ju
>
> tjar'ju wan jeje, na moro
> krin jeje srafu gi ju
>
> ofru wan bere, na moro
> dip' bere par' nanga ju
>
> ju di mi prakseri ben lon so na baka
> fu ori tenapu na mi egi njan-gron
>
> fu pre njof'-njof' pre keba fu bar' bigi lafu
> fu gi adjers'-tori keba fu sribi makandra
>
> téééééé: k' ba f' ala sani un kon tron ertin-tori
>
> Roemer 1985:39

De botsing tussen de context van de (witte) lezer en de context van de (zwarte) tekst is hier uitdagend gearrangeerd en onontkoombaar.

Tegelijk met de bundel van Roemer las ik de schitterende roman van Keri Hulme, *Kerewin* (1985) waarin veel Maori-zinnen voor-

komen. Ofschoon je die niet begrijpt als je geen Maori bent, ben je toch telkens even getuige van de intieme communicatie tussen mensen van een andere cultuur die een wereld op zichzelf is. In de Nieuwzeelandse samenleving zijn Maori's een door witten uitgebuit en veracht volk. Door het gebruik van de Maori-taal in *Kerewin* wordt de menselijke waardigheid van de Maori's heroverd en als vanzelfsprekend geponeerd. Wij zijn hier in een wereld waarvan Maori's de subjecten zijn. Zo werken ongeveer ook de Sranan-tongo-gedichten in *Noordzeeblues*.

Maar Roemer schrijft niet alleen Sranan, zij schrijft ook Nederlands. Het nu volgende gedicht brengt een psycho-sociale context met zich mee waarin je je moet verdiepen als je het gedicht betekenis wilt geven. Ik citeer de eerste helft van het gedicht, daarna volgt een interpretatie:

zij zien ons vergaan als mislukte oogst
schudden de christelijke hoofden
wij zwijgen als velden
jammeren niet
gij hebt het gedaan
zien verbaasd elkaar in de ogen
hijgen in de smog van verval
Laten Wij Liefhebben
Laten Wij Liefhebben

trouble in mind cry me the blues sister
blus de hitte van mijn pijn
cover me spread your love all over me brother
hoofden vol vlechten en krullen
onthullen de zalvende schijn
stir it up stir it up people
laten we verstrengeld en moisty en hot
samen de laatste plebejers zijn
we are the toughest we are the toughest
Laten We Nobelnaakt Maar Nooit Bang Zijn

be black and be proud
brult de panter in afrika

uhuru, jankt mijn ziel
white christmas lord a wonderful white world
rinkelt santa claus in het westen
uhuru, jankt mijn ziel

[...]

Roemer 1985:8

De eerste strofe is chronologisch opgebouwd. Ik lees hem als een blik in het collectieve zwarte verleden, te beginnen bij de slavenarbeid, waar generaties slaven op de plantages stierven. De tegenwoordige tijd actualiseert de geschiedenis. Het gebruik van 'ons', 'wij' roept die collectiviteit op en spreekt de zwarte lezer/es direct aan als deelhebbend aan deze gemeenschappelijke geschiedenis. Mensen die op het veld staan kunnen gezien worden als de 'oogst' van dat veld. Tegelijk is dit het perspectief van de christelijke planter, die een generatie verloren slaven niet beschouwt als een generatie mensen, maar als verloren bezit: alleen maar de mislukte oogst van een jaar. 'Wij zwijgen als velden/ jammeren niet' suggereert de passiviteit waarmee (wij) zwarten dat 'vergaan' ondergingen. Hoewel er vele slaven wegliepen en er regelmatig slavenopstanden uitbraken waren er ook generaties van slaven zo murw gemaakt dat ze geen verzet boden.

'Zien verbaasd elkaar in de ogen/in de smog van verval' is te lezen als het elkaar voor het eerst werkelijk zien ná die slavernij, in het tijdperk van de industrialisatie (smog). 'Smog van verval' impliceert ook een omgekeerde visie op die industrialisatie, die kennelijk niet als 'vooruitgang' maar als verval wordt gezien. 'Laten Wij Liefhebben' vormt de inleiding tot de tweede strofe, die de troost van het gezamenlijke verdriet en een opstandige seksualiteit beschrijft. Die tweede strofe staat vol citaten uit bekende blues- en reggae-liederen, die klassieke genres van de zwarte muziek. Ook de tweede strofe is chronologisch opgebouwd: de treurende zwarte blues gaat historisch vooraf aan de zelfbewuste reggae. Verdriet ontwikkelt zich hier tot rebellie. Seksualiteit en politieke opstandigheid zijn hier trouwens op intrigerende wijze met elkaar verbonden. De derde strofe verlegt het perspectief van het collectieve

'wij' naar 'ik'. 'Ik' beschrijft haar eigen positie tussen de twee polen: Afrika en de witte westerse wereld. De 'panter' die brult 'be black and be proud' lijkt een verwijzing naar Black Panther, die de 'black pride' propageerde, hier gepersonifieerd tot een zwarte panter in Afrika. Afrika is in veel zwarte poëzie - ook bijvoorbeeld bij Gwendolyn Brooks en Audre Lorde - een symbool voor de zwarte oorsprong en de ongeschonden zwarte identiteit (Díaz 1984; Wekker 1986).

De derde strofe is eigenlijk een samenspraak tussen zwarte cultuur, witte cultuur en 'ik' die zich daar tussenin bevindt. De zwarte panter brult 'be black and be proud' en het antwoord van 'ik' daarop is instemmend. Het wordt ook gegeven in een Afrikaanse taal: 'Uhuru' is Swahili en betekent vrijheid. Dan mengt Santa Claus zich als derde partner in de samenspraak. Hij is het symbool van de letterlijk en figuurlijk witte cultuur. Santa Claus draagt ook de betekenis van sentimentele nep, 'a wonderful white world' heeft een cynische klank. Santa Claus (Jingle Bells) rinkelt: er ontstaat in het gedicht een tegenstelling tussen het machtige brullen van de panter en het nietige, speelgoedachtige gerinkel van Santa Claus. 'Ik' kiest voor herhaling van het instemmende antwoord aan de zwarte panter, 'Uhuru'.

Het is karakteristiek voor Roemer, en misschien zelfs karakteristiek voor zwarte poëzie in het algemeen, dat zij propvol intertekstualiteit zit met andere zwarte teksten - niet perse 'literaire' teksten. Constitutief voor deze poëzie is het meerlagige: geografische lagen, historische lagen, intertekstuele lagen. Het is een poëzie die met elk woord verbonden is aan de zwarte sociale en culturele ervaring. Witte lezers die niet bereid zijn zich daarin te verdiepen komen onvermijdelijk tot een schrale betekenisgeving van een dergelijk gedicht. Op die manier wordt in de literaire kritiek vaak verschraald betekenis gegeven. Teksten die contexten oproepen waarvan de criticus/ca geen weet heeft omdat hij/zij zelf deel uitmaakt van een andere context, worden vaak afgedaan als marginaal, irrelevant, niet 'universeel'. Natuurlijk is geen enkele literatuur universeel. Het hele proces van marginalisering van het Andere is nog altijd wezenlijk koloniaal. Antillianen moeten Hollanders worden. Surinaamse muziek is burengerucht. Vrouwen moe-

ten schrijven als mannen. Volksliteratuur is geen literatuur. Elke literatuur is een deel-literatuur, die zijn eigen context en zijn eigen intertekstuele universum met zich meebrengt. Daaruit hoeft niet te volgen dat teksten alleen gewaardeerd kunnen worden door mensen die in dezelfde culturele context leven. Vaak verwijst de kritiek zowel zwarte auteurs als witte vrouwelijke auteurs terug naar een specifiek eigen publiek, de eigen 'peer-group'. Volgens dezelfde redenering kun je natuurlijk ook zeggen dat de boeken van Mulisch en Claus alleen maar interessant zijn voor mannen in de overgang. Gerard Reve alleen voor katholieke homoseksuelen, Jan Arends alleen voor geestelijk gestoorden, en dichters alleen voor andere dichters, dat wordt dan het idee. Universaliteit is het ideologeem dat vertegenwoordigers van de dominante literatuurbeschouwing inzetten tegen elke literatuur die niet past in de context waarin zij zich wensen te verdiepen. Op die manier tracht een groepsbelang zich te handhaven.

Tot besluit van deze paragraaf citeer ik een voorbeeld van een kritisch debat - onder mannen - dat de controverse tussen verschillende literaire groepsbelangen goed weergeeft. In een studie over de zwarte dichter Langston Hughes, verschenen in 1977, vergeleek Onwuchekwa Jemie Hughes' cyclus 'Madame' met een cyclus van T.S. Eliot ('The Love Song of J. Alfred Prufrock') en met een cyclus van Ezra Pound ('Hugh Selwyn Mauberly'). Onwuchekwa Jemie merkt in die vergelijking op, dat de gedichtencycli van alle drie dichters 'in taal, toon en attitude consistent zijn met het socio-psychologische milieu dat erin wordt geëxploreerd; het getto-dialect, de vrijpostige, sappige humor (in Langston Hughes), de cynische gepolijste taal van de Londense literaire wereld (in Pound) en het geobsedeerd herkauwen van boeken van Prufrocks actieve geest in een inactief lichaam (in T.S. Eliot).' Hij concludeert: 'een gedicht verwijten dat het niet meer lijkt op een ander gedicht omdat je je niet verdiept in het onderwerp en de stijl van dat gedicht, betekent falen in je oordeel'. Daarmee stelt Onwuchekwa Jemie zich op het principiële standpunt dat literaire teksten binnen hun eigen context verstaan en beoordeeld dienen te worden. Een bespreker van Jemie's boek, die dit punt geheel had gemist, viel in *Times Literary Supplement* snerend over deze 'painfully irrelevant

comparisons'. De ingezonden brief die daarop volgde van een andere zwarte criticus laat aan duidelijkheid niets te wensen over:

> Painful to whom? Irrelevant to whom? To idolators of white genius? Who says that Shakespeare, Aristophanes, Dante, Milton, Dostoevsky, Joyce, Pound, Sartre, Eliot, etc. are the last word in literary achievement, unequalled anywhere? [...] The point of these comparisons is not to thrust a black face among these local idols of Europe which, to our grave injury, have been bloated into 'universality'; rather it is to help heave them out of our way, clear them from our skies by making clear [...] that we have, among our own, the equals and betters of these chaps [...] In this day and age, British preferences do not count in the Black World. As Langston Hughes himself put it half a century ago: 'If white people are pleased, we are glad. If they are not, it doesn't matter'. (Chinweizu, *TLS* 1977, in Herrnstein-Smith 1983:9)

5 De 'herkenning' en het waarde-oordeel

Als wij ons, als witte literatuurwetenschapsters, gaan bezighouden met het werk van zwarte schrijfsters, moeten we ons rekenschap geven van onze leeswijzen, onze analyse-instrumenten, onze eigen witte context. Het ongereflecteerd opnemen van zwarte schrijfsters in onze - onuitgesproken - witte canon is een 'snufje zwart' en niet de kwalitatieve omslag waar Loewenthal en Kempadoo het over hebben. Het opnemen van zwarte schrijfsters - de belangstelling voor haar werk is de laatste jaren sterk gestegen - is nog maar een eerste stap. Daarnaast is belangrijk dat er zwarte vrouwen werken binnen de literaire vrouwenstudies en in het eraan gerelateerde literaire vrouwencircuit. Dat komt overeen met wat ik in het vorige hoofdstuk het niveau van representatie noemde, toen ik *Merlyn* doorlichtte op de aanwezigheid van vrouwen als schrijvend en besproken auteur.[9] De volgende stap is de vraag naar het euro-centrisme van onze theorieën en benaderingswijzen. Schipper (1983) stelde die vraag al voor de literatuurwetenschap in het algemeen. Ook feministische literatuurwetenschapsters zouden zich bij al hun

concepten en voorstellen af moeten vragen of ze ook leiden tot een beter begrip van *zwarte* vrouwenteksten. Ook wij zouden expliciet moeten zijn over het al dan niet lokale bereik van onze theorieën.

Ik beperk me tot twee kritische ondervragingen van onze eigen werkwijzen, namelijk van de 'herkenning' en het waarde-oordeel. Witte feministische literatuurwetenschapsters hebben tot nu toe veel werk gemaakt van de continuïteit tussen de lees- en de levenservaring van vrouwen. Daarmee knoopten zij aan bij een bestaande visie op de relatie tussen tekst en lezer. Gomperts (1959) sprak van 'de schok der herkenning'. In hoofdstuk 6 gaf ik de visie van Oversteegen (1965:485-492), die de tekst ook zag als het terrein waarop de lezer zichzelf kan herkennen. Tegen die visie maakte ik het bezwaar dat zij alle problemen tussen tekst en lezer verdonkeremaant, omdat zij uitgaat van de witte mannelijke lezer en berust op een tevoren al gemaakte selectie van teksten: een witte, mannelijke canon. De 'opstand der lezeressen', aangevoerd door De Beauvoir (1949), Ellmann (1968), Millett (1969) en Fetterley (1978) maakte duidelijk dat vrouwen zich in het geheel niet 'herkenden' in die canon. Zo compliceerde de hypothese van de vrouwelijke lezer (Showalter 1979) het zelfgenoegzame mannelijke herkenningsverhaal.[10]

Tegelijkertijd poneerden onder andere Showalter (1979, 1981) en in Nederland Hannemieke Stamperius (1978, 1980a, 1980b) dat vrouwenteksten op hun beurt de neerslag vormden van de collectieve en persoonlijke 'female experience'. Vrouwenteksten zouden vrouwen bevestigen in de validiteit van haar eigen levensvragen. Vrouwelijke schrijfsters en lezeressen vormen een cirkel van herkenning, en Postma [Stamperius] 1978 wilde van de herkenbaarheid zelfs een literair criterium maken. Gezien het gebrek aan representatie van vrouwenlevens was dat begrijpelijk en historisch noodzakelijk. De mythe van de Ene Echte Literatuur werd hiermee daadkrachtig opengebroken. Tegelijk werd verdere evolutie lamgelegd. Er zijn vier bezwaren tegen deze nieuwe idyllische continuïteit tussen (vrouwen)tekst en lezeres in te brengen, waarvan de eerste twee tegen het eurocentrisme gericht zijn.

1. De 'herkenning' sluit uit dat er ook enorme botsingen kunnen

zijn tussen vrouwelijke lezers en teksten van vrouwen, op grond van de verschillende contexten van schrijfster en lezeres bijvoorbeeld. Het gaat hier om de ideologische en politieke kant die aan het herkenningscriterium zit. Het is etnocentrisch. De vooronderstelling ervan is dat alle vrouwen hetzelfde zijn. *De 'herkenning' is de literaire versie van de kritiekloze uitbreiding van de eigen feministische context tot de 'gezichtsloze, rasloze, klasseloze categorie van "alle vrouwen"'* (Rich 1984:16). Nog afgezien van de vraag of literaire teksten wel zo 'weerspiegelend' zijn, is de ene 'female experience' de andere niet. Afhankelijk van de lezeres vormen lesbische teksten, heteroteksten, zwarte of witte teksten, zeer seksuele teksten, esoterische avant-garde-teksten of expliciet-politieke teksten stuk voor stuk invitaties tot een confronterend leesproces. Wanneer die botsing in herkenning wordt gesmoord is het lezen gedepolitiseerd.

2. Dat leidt tot het tweede bezwaar. Showalter (1979) verdeelt de literatuur strikt in mannenteksten en vrouwenteksten. Mannenliteratuur leent zich voor *feminist critique:* kritisch lezen. Vrouwenliteratuur leent zich voor *gynocritics:* empathisch, sympathiserend lezen. In de vrouwentekst bevindt de vrouwelijke lezer zich immers in haar eigen, nog in kaart te brengen, traditie. Evenals Munich (1985) en Moi (1985:75-76) heb ik bezwaar tegen dit selectieve gebruik van de 'hermeneutics of suspicion'. Het *bij voorbaat* al inzetten van een bevestigende of empathische leeshouding bij vrouwenteksten lijkt mij een verraderlijke dubbele moraal. Waarom zouden lezeressen in vredesnaam haar kritische bewustzijn moeten uitschakelen als het om vrouwenteksten gaat? In de twee voorbeelden die ik gaf was empathisch lezen onwenselijk en onmogelijk. Bij het geciteerde gedicht van De Waard zou empathisch lezen tot een kritiekloze instemming met het racistisch stereotiep leiden. Bij Astrid Roemer is empathisch lezen voor een witte lezeres onmogelijk, omdat zij eerst moeite moet doen om de tekstuele wereld van waaruit Roemer schrijft zelfs maar te bereiken.

3. Maar ook wanneer tekst en lezeres zich samen in dezelfde context bevinden kan het vruchtbaarder zijn het leesproces te zien als discontinu. Ook wanneer de lezeres onmiddellijk diep wordt geraakt door wat zij leest wijst dat misschien juist *niet* op continuïteit. Getroffen worden betekent eerder dat je een poëtische werke-

lijkheidsvisie accepteert als een mal, die zich als vorm mag drukken in de vormloze, woordeloze massa die in het lezers-innerlijk ligt. Dat kan lijken op 'herkenning', maar de verruktheid en gegrepenheid door de tekst wordt juist veroorzaakt doordat ons eigen vormloze vorm krijgt, geboren wordt in taal. Een tekst kan datgene zeggen wat je had *willen* zeggen. Je wordt van binnen over een grens heengeduwd, geradicaliseerd op een al ingeslagen weg, geslingerd in het onvoorstelbare, vervoerd. Het zijn deze 'erotische' vormen van discontinuïteit die Jauss (1982), Barthes (1973) en Mortagne (1988c) met zoveel lust beschrijven.

Als een tekst werkelijk alleen maar teruggeeft wat je al weet, wordt lezen saai (Meijer 1980). Het is juist de 'vreemdheid' die fascineert en aantrekt.

4. Het vierde bezwaar tegen de 'zelf-herkenning' van vrouwen in vrouwenteksten hangt met het vorige samen. *De* vrouwelijke 'ervaring' is zelf niet onmiddellijk beschikbaar. Zij gaat niet vooraf aan de tekst, maar is zelf een door eerdere teksten gevormde, door een maatschappelijke groep geconstrueerd *verhaal*. Verder wordt in Showalters visie een directe weerspiegelingsrelatie aangenomen tussen vrouwentekst en werkelijkheid. Daarmee wordt de tekst als *literaire* tekst genegeerd. Deze 'anthropological phallacy' ziet de vrouwentekst als transparante spiegel van maatschapppelijke verhoudingen. Vooral Toril Moi (1985) viel Showalter op dit punt aan, in haar tirade tegen het 'crypto-Lukácsian perspective implicit in much contemporary feminist criticism' (Moi 1985:8). Moi wil meer aandacht voor de literaire strategieën.

Een tweede punt van ondervraging betreft het literaire waarde-oordeel. Hoe werkt het, en welke plaats kan het literaire waarde-oordeel innemen in de vorm van interpretatie die ik voorsta: het verslag van wat er in de (witte) lezer/es gebeurt als (zwarte) literatuur tegen de borst stuit, of ervaringen ter sprake brengt die de lezer/es niet deelt, of literaire strategieën hanteert die hij/zij niet kent?

Ik onderscheidde in het lezen een pre-reflexief en een reflexief niveau. De reacties op pre-reflexief niveau kunnen tegengesteld zijn aan die op het reflexieve niveau. Pre-reflexief kun je - als witte lezer - de beeldspraak van De Waards gedicht accepteren, reflexief kun je er vraagtekens bij zetten. Pre-reflexief kun je de gedichten

van Roemer verwerpen omdat je ze als witte niet direct begrijpt, reflexief kun je je bewust worden van de verschillende contexten en literaire tradities, waarna Roemer je een nieuwe wereld kan binnenvoeren. Op welk niveau komt het waarde-oordeel binnen?

In de praktijk wordt in de kritiek het waarde-oordeel vaak al gegeven, lang vóórdat er iets heeft kunnen plaatsvinden tussen tekst en lezer. Waarde-oordelen functioneren veelvuldig als *escape* uit het lezen. Het oordeel wordt een excuus om de confrontatie die bij elke interpretatie hoort, niet te hoeven aangaan. Zo'n oordeel blijft op het pre-reflexieve niveau, en wordt tot een manier om zwarte - of andere onbegrepen - teksten systematisch te weren uit de canon. Op die manier kan de mythe van de Ene Echte Literatuur overeind blijven. Critici zijn niet gewend hun eigen activiteiten te zien als politiek, maar dit is de literaire versie van 'vreemdelingen het land uit'.

Het overhaastig waardeoordeel als uitsluitingsmechanisme komt ook onder witte feministische criticae voor. Barbara Smith citeert als voorbeeld Sara Blackburn, die in *The New York Times Book Review* over Toni Morrisons *Sula* schreef:

> Toni Morrison is far too talented to remain only a marvelous recorder of the black side of provincial American life. If she is to maintain the large and serious audience she deserves, she is going to have to address a riskier contemporary reality than this beautiful but nevertheless distanced novel. And if she does this, it seems to me that she might easily transcend that early and unintentionally limiting classification 'black woman writer' and take her place among the most serious, important and talented American novelists now working. (Blackburn in Smith 1977:171)

Het commentaar van Smith: 'Terwijl Blackburn Morrisons bijzondere talent onderkent, beweert zij schaamteloos dat Morrison "teveel talent" heeft om zich bezig te houden met alleen maar die zwarte mensen, en dan nog met die dubbele non-entiteiten: zwarte vrouwen. Om aanvaard te worden als "serieus", "belangrijk", "getalenteerd" en "Amerikaans" moet zij haar energie kennelijk richten op het vastleggen van het leven van witte mannen.' Blackburns

oordeel is een prereflexief vooroordeel. Wat mij verder in dit citaat treft is het verwijt, geïmpliceerd in 'risky' (je maakt het jezelf gemakkelijk), en het dreigement: omdat je goed bent mag je meedoen, maar dan moet je wel over iets anders schrijven, anders verlies je het serieuze publiek!

Mijn voorstel tot 'politiek lezen' betekent dat het literaire waardeoordeel een andere plaats krijgt. Het komt later, ná de 'botsing'. Het blijft misschien zelfs achterwege. Het is slechts het applaus na de voorstelling. Het doet veel minder terzake dan de strijd met de tekst zelf. In elk geval moet het oneigenlijk gebruik van het waarde-oordeel worden afgeschaft. Misschien moeten witte critici het soms opschorten, en bijvoorbeeld erkennen dat zij niet of nog niet in staat zijn tot een oordeel, omdat ze nog niet voldoende contact hebben met de andere literaire traditie waarin het te beoordelen werk staat. Het toegeven van het eigen onvermogen om een werk te beoordelen zou de literaire kritiek in het algemeen aanzienlijk minder rigide maken. Nu fungeert het oordeel in de kritiek vaak als een fetisj, die de potentie van de criticus moet bewijzen.

Feministische criticae slaan in het algemeen al een andere toon aan dan niet-feministische: met name het soort literatuurkritiek dat in *Lover* wordt bedreven betekent een waarlijke vernieuwing van de kritische taal en toon. *Lover*-criticae zijn er in het algemeen op uit om de tekst te veroveren, om persoonlijke leeswijzen te presenteren, niet om het gevecht met de tekst lam te leggen onder een oordeel. Die houding past ook tegenover zwarte teksten.

6 Naar een zwarte literatuurkritiek

Voor beter begrip van zwarte teksten en voor een politiserende reflectie op onze eigen feministische benaderingswijzen kunnen we in de leer gaan bij de zwarte literatuurtheorie, en daarbinnen vooral bij zwarte feministische criticae. Baanbrekend was, in 1977, het essay van Barbara Smith 'Toward a Black Feminist Criticism'. Dat essay is het begin geweest van een zwarte feministische literatuurkritiek, die hand in hand ging met de creatieve uitbarsting van zwarte schrijfsters en dichteressen in de Verenigde Staten. Ie-

dereen kent inmiddels Toni Morrison, Alice Walker, Paule Marshall, Ntozake Shange, June Jordan, Nikki Giovanni, Pat Parker en Audre Lorde. Barbara Smith vindt het belang van literaire kritiek in het algemeen dat die een ‘body of literature’ zichtbaar maakt. Wij kunnen nu spreken over de stijlen en thema's van zwarte vrouwenliteratuur, niet alleen vanwege de stortvloed aan teksten maar ook omdat de kritiek die teksten voor ons herkenbaar heeft gemaakt.

Smith formuleert de volgende principes die een zwarte critica zou kunnen hanteren:

> Beginning with a primary commitment to exploring how both sexual and racial politics and Black and female identity are inextricable elements in Black women's writings, she would [...] work from the assumption that Black women writers constitute an identifiable tradition. (Smith 1977:174).

Een zwarte critica moet zeer belezen zijn in de zwarte vrouwenliteratuur, waardoor zij kan constateren dat zwarte schrijfsters ‘thematisch, stilistisch, esthetisch en conceptueel’ grote overeenkomsten met elkaar vertonen,

> as a direct result of the specific political, social and economic experience they have been obliged to share. The way, for example, that Zora Neale Hurston, Margaret Walker, Toni Morrison, and Alice Walker incorporate the traditional Black female activities of rootworking, herbal medicine, conjure, and midwifery into the fabric of their stories is not mere coincidence, nor is their use of specifically Black female language to express their own and their characters' thoughts accidental. The use of Black women's language and cultural experience in books by Black women about Black women results in a miraculously rich coalescing of form and content and also takes their writing far beyond the confines of white/male literary structures. (Smith 1977:174)

Uit het idee van een zwarte vrouwelijke literaire traditie volgt dat de critica kijkt naar precedenten en interpretaties in het werk van andere zwarte vrouwen. Die procedure versterkt deze traditie tegelijkertijd. Door dat te doen denkt en schrijft zij vanuit haar eigen identiteit, en probeert zij niet de ideeën en methodologie van het witte/mannelijke literaire denken aan de zwarte vrouwenkunst op te leggen. Tenslotte moet de zwarte feministische critica zich bewust zijn van de politieke implicaties van haar werk. Zwarte feministische kritiek is een onderdeel van een zwarte feministische beweging, en draagt tegelijk bij aan de ideeën die vrouwen in die beweging nodig hebben (Smith 1977:174-175).

Barbara Smith ziet zwarte vrouwenliteratuur dus als met duizend draden verbonden aan de context van zwarte vrouwenlevens en zwarte vrouwengeschiedenis. Zij probeert een leeswijze te ontwikkelen die recht doet aan die specifieke context. In de bovenstaande analyse van het gedicht van Roemer heb ik getracht volgens die principes te werk te gaan. Natuurlijk moet er nog veel meer gebeuren. Roemers literaire strategieën moeten vergeleken worden met die van andere Antilliaans- en Surinaams-Nederlandse dichteressen. Het analysemodel dat Myriam Díaz (1985) ontwikkelde voor haar vergelijkend onderzoek naar zwarte Afro-Amerikaanse dichteressen kan zeer produktief zijn voor de studie van Surinaamse en Antilliaanse poëzie. In haar prachtige artikel ‘Sta op en roep haar naam’ gebruikte Gloria Wekker (1986) de methode van Díaz al voor Astrid Roemer.

Smith richt zich in eerste instantie op zwarte feministische criticae, maar ook witte criticae kunnen haar aanbevelingen volgen. Smith's doel is het scheppen van een ‘black feminist critical perspective’: het gaat om een ideologie-kritische positie, die naar mijn mening niet noodzakelijkerwijs gebonden is aan de kleur van de critica. Op dezelfde manier is het feministisch perspectief een ideologie-kritische positie, die niet persé gebonden is aan de sekse van de critica. Mannen (in de feministische kritiek) en witten (in de zwarte kritiek) moeten bereid zijn het werk te doen dat dit werkterrein vereist. Zij moeten zich in eerste instantie laten onderwijzen door de ‘authority of experience’ van de critici van de ‘peer-group’, en ze moeten zich voortdurend bewust zijn van hun eigen witte c.q.

mannelijke sociale positie en belangen. Ze moeten toegewijd zijn aan een herformulering van de eigen belangen. Zoals mannen ertoe kunnen komen het korte-termijn belang van handhaving van de mannelijke privileges op te geven voor het lange-termijn belang van feminisering van de cultuur, zo kunnen ook witten inzien dat wij uiteindelijk een dieper belang hebben bij het opgeven van de witte privileges.

De literatuurwetenschapper Jonathan Culler wijdde in zijn boek *On Deconstruction* (1983:43-64) een uitstekend hoofdstuk aan feministische literatuurkritiek onder de titel *Reading as a Woman*. Ook hij vindt dat het feministisch perspectief in laatste instantie een ideologiekritische positie is, die door iedereen kan worden ingenomen, maar gaat vervolgens de consequenties van zijn eigen idee uit de weg door het niet uit te werken voor mannen. Maar wat zou het niet kunnen betekenen als feministische mannen ook het gender-specifieke van hun leeshoudingen en betekenisgevingen zouden bestuderen! Wanneer krijgen we eens een artikel te lezen van een heer, onder de titel 'reading as a man'? Impliciet verwijst Culler het 'reading as a woman' toch weer geheel naar vrouwen terug. Het lijkt mij zeer revolutionair als mannen wel het initiatief op dit terrein aan de vrouwen laten en haar 'authority of experience' erkennen, maar de nieuwe inzichten óók trachten te verbinden met wat zij als mannen kunnen weten van de vernietigende westers-patriarchale socialisatiepraktijken.

Voor mij, als witte literatuurwetenschapster, openen de zwarte kritische perspectieven de mogelijkheid om een visie te ontwikkelen op lezen, op literaire kritiek en op literatuurgeschiedenis, die democratischer zou kunnen zijn, opener, veelzijdiger en interessanter. Zwarte perspectieven repolitiseren: op straat, bij de bakker en in de literatuurwetenschap.

Eindnoten:

1 In het *Tijdschrift voor Vrouwenstudies* 24 (1985):475-494. Zie ook de discussie over Barrett en McIntosh in *Feminist Review* 22 (febr. 1986) met bijdragen van Caroline Ramazanoglu, Hamida Kazi, Sue Lees en Heidi Safia Mirza, en in *Feminist Review* 23 (June 1986) met artikelen van Bell Hooks en Kum-Kum Bhavani/Margaret Coulson.
Reflectie over 'white bias' in moderne feministische theorie en in de huidige vrouwenbeweging leidt ook tot nieuw historisch inzicht. Mineke Bosch analyseerde in *Lieve dr. Jacobs. Brieven uit de wereldbond voor vrouwenkiesrecht* 1902-1942 de naïviteit van de internationale vrouwenbeweging ten aanzien van het fascisme, en de struisvogelpolitiek ten aanzien van de joodse feministes. Ook toen verhinderde het geloof in het 'universele zusterschap ongeacht ras, kleur, geloof of nationaliteit' de aanvaarding van de verschillen tussen vrouwen, en het trekken van politieke consequenties daaruit (Bosch/Kloosterman 1985:32-35 en 245-248).

2 De term klassisme is ontleend aan het belangrijke boek van Lida van den Broek, *Hoe zit het nou met wit. Bevrijding van racisme, naar een strategie* (1987:34-35).

3 Zie Schipper 1983:46. De geschiedenis van - en een kritiek op de waardevrijheid van het cultureel relativisme geeft Lemaire (1976).

4 Mijn lichtende voorbeelden in de Nederlandse literatuurwetenschap zijn Vernon February, Mineke Schipper en Jan Voorhoeve.

5 Voor de studies over het *Wilhelmus* zie Gerard Knuvelder, *Handboek tot de geschiedenis der Nederlandse Letterkunde* 4 delen. 6e druk 's Hertogenbosch (Malmberg) 1977. Deel 2 pp. 79-84.

6 Literatuur is een machtig instrument ter beïnvloeding van lezers, juist vanwege de esthetische verleidelijkheid van de literaire werkelijkheidsvisies. Die esthetische verlokking is des te gevaarlijker omdat zij wordt ontkend: de institutie literatuur leert ons literatuur als waardevol te zien *ongeacht* de waarden die erin worden geadverteerd. De schoonheid leidt af van reflecterende vragen als: wil ik dit geloven?; geldt dit ook voor mij? Rich problematiseert dit in het gedicht *The war of the images*:

> [...]
> I can never romanticize language again
> never deny its power for disguise, for mystification
> but the same could be said for music
> or any form created
> painted ceilings beaten gold worm-worn Pietàs
> reorganizing victimization frescoes translating
> violence into patterns so powerful and pure
> we continually fail to ask are they true for us
> [...]
>
> Rich 1981:4

In de retorica heeft 'language as power' altijd centraal gestaan. Tompkins (1980:201-232) pleit er dan ook voor literatuur opnieuw te gaan bestuderen als beïnvloedende macht.

7 Myriam Díaz-Diocaretz, 'The uttered and the unuttered'. Lezing Zomeruniversiteit vrouwenstudies Groningen, 27 juni 1987.

8 Belangrijk is het tijdschrift voor Surinamistiek OSO, dat begon te verschijnen in 1982. *Bzzlletin* bracht twee themanummers uit: no. 40 Surinamenummer, no. 143 *De Caraïbische verbeelding aan de macht*. Zie verder February (1981).
Voorbeeldig zijn de studies van Afro-Amerikaanse literaire tradities, als Henry Louis Gates (ed), *Black Literature and Literary Theory,* 1984 en idem (ed), *'Race', Writing and Difference* 1986; Stephen Henderson, *Understanding the New Black Poetry: Black Speech and Black Music as Poetic References,* New York (Morrow) 1973; Houston Baker Jr., *The Journey Back* 1980, en idem, *Blues, Ideology and Afro-American Literature. A Vernacular Theory,* 1984. Verder Myriam Díaz-Diocaretz 'Mijn naam is van mij, van mij, van mij. Zwarte Noordamerikaanse dichteressen in haar context' in: *Lover* 1984/4:188-198; Myriam Díaz-Diocaretz. 'Black North-American Poets in the Semiotics of Culture' in Díaz & Zavala (eds), *Women, Feminist Identity and Society in the 1980's. Selected Papers*. Amsterdam/Philadelphia (John Benjamins) 1985.

9 Dat het met de representatie van zwarte vrouwen nog slecht is gesteld bleek bijvoorbeeld op het tweede Amazone-dichteressenfestival in april 1986, waar bijna uitsluitend was gedacht aan witte dichteressen. Omdat de organisatrices alleen maar banden van vriendschap en samenwerking hadden met witte culturele vrouwennetwerken, bleven de zwarte netwerken onaangesproken. Witte vrouwen kennen geen zwarte dichteressen en performers, en de cirkel is weer rond: het Amazone-festival, bedoeld om het aanwezige talent te laten horen en te stimuleren, miste voor zwarte vrouwen zijn doel. Dat bevestigt weer de mythe 'dat er geen zwarte dichteressen zijn'. De uitsluitingsmechanismen van de samenleving ten aanzien van zwarten en migranten herhalen zich, bitter genoeg, vaak *onverkort* in onze vrouwencultuur. Samenwerken, in alle aspecten van literaire vrouwencultuur, met zwarte en migrantenschrijfsters is een kwestie van politieke wil. Vaak ontbreekt het aan die politieke wil, zoals op het dichteressenfestival bleek.

10 Culler (1983:55) wees erop dat de hypothese van de vrouwelijke lezer niet alleen analyse mogelijk maakt van de mislezingen van mannen (die zich vaak uitsluitend identificeren met de mannelijke personages). Het 'lezen als vrouw' lost ook een vooroordeel op. Het betekent een omkering van de vooronderstelling dat het perspectief van de mannelijke criticus sekseneutraal zou zijn, terwijl een feministische lezing wordt gezien als bevooroordeeld, en als een poging om de tekst in een ideologisch keurslijf te wringen. Door de mannelijke interpretaties te confronteren met de tekstelementen die erin worden 'vergeten', laat de feministische kritiek de bevooroordeeldheid van de mannen-lezingen zien. Zo plaatst die kritiek zich op de plek die de mannenkritiek gewoonlijk voor zich opeist. De feministische interpretatie is inclusiever, omdat zij de beperkte interpretaties van mannen een plaats geeft in een bredere visie.

Hoofdstuk 8
Lezen als lesbo

In dit hoofdstuk wordt het 'lezen als lesbo' in het leven geroepen. Lesbische betekenissen zijn niet als 'objectieve teksteigenschappen' in een duidelijk afgeperkt corpus teksten te vinden, maar worden toegekend door de lezer/es die ze kan, wil en durft te lezen. In het 'lezen als lesbo' zet de lezeres haar seksuele voorkeur c.q. affiniteit met vrouwen in, haar historische kennis, haar sensibiliteit voor lesbische maskers en signalen, haar kennis van homo-literatuur, haar seksepolitieke visie en haar verlangen. De lesbische poëtische traditie en het lesbisch interpretatiekader dat het mogelijk maakt die traditie te traceren, worden onderzocht in vroege gedichten: van Anna Blaman ('30 en '40) en Hella Haasse (1945). Ook wordt aandacht besteed aan Christine Meyling (1955), Ida Gerhardt (1966) Ellen Warmond (1963 en 1970), Elisabeth Eybers (1958) en de mannelijke dichter Paul Snoek.

De realistische of sociaal-historische leescode wordt door onderzoeksters van lesbische literatuur vaak als enige code gebruikt. Die code kan echter gezien worden als een eerste lezing - zoals bij Riffaterre de eerste referentiële lezing wordt gevolgd door een meer literaire of intertekstuele leeswijze. De tekst wordt dan opgevat als literair spel, dat zich van mimesis heeft losgemaakt. Binnen de feministische literatuurkritiek vertegenwoordigen Elaine Showalter (sociaal-realistisch) en Toril Moi (literair, intertekstueel) deze posities. Ik behandel deze leeswijzen niet als elkaar uitsluitend, maar als elkaar aanvullend. Op referentieel niveau zijn de teksten een literaire interpretatie van lesbische sociale geschiedenis. Op niet-referentieel niveau zijn er fascinerende intertekstuele relaties met de homo-literatuur, met romantisch-decadenten én met niet-literaire discoursen zoals het medische vertoog. De interteksten brengen via een omweg weer referentiële betekenissen mee. De literaire en niet-literaire discoursen zijn niet strikt van elkaar te scheiden; ook de twee leescodes zijn dat niet.

> ‘Among such Dames of which we write, were two British Women. [...] and they sat to Tea, and this is what they said:
> ‘Just because woman falls, in this Age, to Woman, does that mean that we are not to recognize Morals? What has England done to legalize these Passions? Nothing! Should she not be brought to Task, that never once through her gloomy Weather have two dear Doves been seen approaching in their bridal Laces, to pace, in stately Splendor up the Altar Aisle, there to be united in Similarity, under mutual Vows of Loving, Honouring, and Obeying, while the One and the Other fumble in that nice Temerity, for the equal gold Bands that shall make of one a Wife, and the other a Bride?’
>
> Djuna Barnes, *Ladies Almanack* 1928:19

1 Inleiding

In haar programmatische artikel *Toward a Feminist Poetics* (1979) schetste Elaine Showalter een programma voor wat zij beschouwt als de taken van de feministische literatuurstudie. De ‘most challenging, inspiring and appropriate task’ zou zijn: de diachrone en synchrone analyse van de wijze waarop voor vrouwen cruciale thema's in vrouwenliteratuur gestalte krijgen. Een voorbeeld van een dergelijk thema is in Showalters betoog de moeder/dochterrelatie. Die ontwikkelt zich, grofweg, van vervreemding en verwerping van de moeder - als in Sylvia Plath's *The Bell Jar* (1963) - tot ‘quest for the mother’ - als in Margaret Atwoods *Surfacing* (1972).

> Hating one's mother was the feminist enlightenment of the fifties and sixties; but it is only a metaphor for hating oneself. Female literature of the 1970s goes beyond matrophobia [...]. As the death of the father has always been an archetypal rite of passage for the Western hero, now the death of the mother as witnessed and transcended by the daughter has become one of the most profound occasions of female literature. (Showalter 1979:135)

Deze en andere als centraal ervaren ‘mythologies of female culture’ zouden volgens Showalter onder de noemer ‘gynocritics’ onderzocht en beschreven moeten worden.

Als Wellek en Warren (1949) in hun tijd dit voorstel hadden vernomen zouden ze het vermoedelijk onmiddellijk betiteld hebben als ‘Stoffgeschichte’, of als ‘history of ideas’, waarin literatuur slechts gebruikt wordt als document en illustratie. Daarop (onder andere) viel Toril Moi (1985) Showalters ‘gynocritics’ aan. In het vorige hoofdstuk werd die kritiek al vermeld: literatuur zou ‘the writers' experience’ c.q. ‘woman's experience’ niet zo direct weerspiegelen en de vrouwenliteratuurgeschiedenis zou niet dat optimistische verhaal zijn van de ‘unbroken upward evolution of [wo]mankind’ (Moi 1985:5). Showalter leest, aldus Moi, voorbij aan de *literaire* strategieën die schrijfsters inzetten. Wie leest om ‘sociale werkelijkheid’ te vinden neemt de teksten niet serieus *als literatuur,* maar schudt ze uit op datgene wat men voor het eigen evolutionistische geschiedverhaal kan gebruiken.

De Showalter-Moi-discussie doet denken aan de twee manieren van lezen die Riffaterre (1978) op elkaar liet volgen. Ik werkte met zijn *Semiotics of Poetry* in de hoofdstukken 4 en 5. Riffaterre stelt dat de eerste, heuristische lezing is gericht op de tekst als ‘representation of reality’. De tweede hermeneutische lezing is gericht op de stap over de horde van de mimesis, door het volgen van de ‘ongrammaticaliteiten’, de plekken in de tekst die weerstand bieden aan de realistische code. Met dezelfde felheid als waarmee Riffaterre de mimetische leeswijze bestrijdt zet Moi zich af tegen Showalter.

De inzet van deze discussie is de vraag: welke is de relatie tussen tekst en geschiedenis, en moet die relatie bestudeerd worden? Zoeken we in teksten naar sporen van geschiedenis, zodat literaire teksten het materiaal vormen voor een vrouwen-mentaliteitsgeschiedenis, of - andere uiterste - hebben we slechts oog voor het esthetische, voor het intertekstuele universum, waar ‘betekenis’ eindeloos wordt uitgesteld?

Een van de ‘mythologies of female culture’ die Showalter vast en zeker in haar Historisch Pantheon zou willen aanvaarden is de

lesbische liefde, de gepassioneerde vrouwenvriendschap. De laatste twintig jaar kan gesproken worden van een ware explosie van dat thema in de internationale (vrouwen)literatuur. Uit de Nederlandse naoorlogse literatuur kan met gemak een lijst van vijftig romans en nog meer verhalen worden gecomponeerd waarin het lesbische als hoofdthema figureert: van Vestdijks *Een alpenroman* tot Burniers *De huilende libertijn,* van Carla Walschaps *De Eskimo en de Roos* tot *De vrouw uit het Holoceen* van Gerda Meijerink. In de poëzie is het thema wat schaarser vertegenwoordigd dan in het proza, maar onder de dichteressen van de jaren tachtig grijpt het snel om zich heen: Elly de Waard, Sjuul Deckwitz, Astrid Roemer, de late Ankie Peijpers en de Nieuwe Wilden schrijven gedichten waarin het lesbische subject als vanzelfsprekend het centrum is. Zeker een 'profound occasion of female culture'. Bovendien een aantrekkelijke *test-case* voor de vraag naar de relaties tussen tekst en geschiedenis. Ze lijken immers zo evident, die relaties. Ze zouden bijvoorbeeld als volgt te beargumenteren zijn:

Ten eerste is de lesbische poëzie - en lesbische literatuur in het algemeen - opvallend werkelijkheidsvormend. Tielman (1982) behandelt niet voor niets zoveel literatuur in zijn sociale geschiedenis van de homoseksualiteit. Literaire voorstellingen werkten als de identificatiemodellen die in de sociale werkelijkheid ontbraken. Literatuur was zowel bevrijdend als repressief. *The Well of Loneliness* (1928) van Radclyffe Hall is wat dat betreft een traumatisch boek - sommigen vinden het een fabel van verlossing, anderen menen het tegendeel - dat lesbische literatuurwetenschapsters nog altijd bezighoudt en heftig verdeelt (Newton 1984).

Ten tweede moet er een relatie zijn tussen de in de laatste decennia snel veranderende opvattingen over homoseksualiteit, de sociaal-culturele stijlen van homoseksualiteit, de maatschappelijke zichtbaarheid ervan enerzijds, en het aantal en de aard van lesbische gedichten anderzijds. Die relaties hoeven niet alleen gedacht te worden in termen van analogie en correspondentie. 'L'imagination est déformative' (Bachelard), het werk *doet iets met,* 'leest' een context. 'Dans la création, les phénomènes de dénégation et de compensation sont aussi féconds que les phénomènes d'imitation.' (Barthes 1963:163). Het werk is geen passief produkt van de geschiedenis. Het spreekt de geschiedenis tegen, het is wezenlijk

paradoxaal. ‘Elle est à la fois signe d'une histoire, et résistance à cette histoire.’ (149)

Ten derde kunnen we niet zomaar over de auteursintenties heenlopen. Het gaat hier om een zowel literair als sociaal ‘deviante’ poëzie, soms geschreven met emancipatoire, assertieve of provocerende bedoelingen. Er is bij de auteur een bewustzijn tegen een (heteroseksuele) traditie in te schrijven. De auteur kan bewust of onbewust gebruik maken van maskers en signalen (Keilson-Lauritz 1987). ‘Auteur’ kan hier ook worden opgevat als de schrijvende gemeenschap van homoseksuele auteurs, die kennis heeft van een subcultureel arsenaal van maskers en signalen.

Het zijn allemaal erkende onderzoeksthema's bij literaire homostudies. Showalter heeft volkomen gelijk. Die lesbische poëzie *vraagt* erom tegen het licht van de geschiedenis gelezen te worden.

Maar toch rijzen er onmiddellijk complicaties. Wat is bijvoorbeeld een lesbisch gedicht? Wie maakt dat uit? Is het de tekst? (De tekst behandelt een lesbisch onderwerp.) Is het de lezer? (De lezer/es verlangt lesbische betekenissen te lezen en projecteert haar verlangen op de tekst.) Is het de auteur? (De auteur is er Een, is Het, of hoe men het ook zeggen wil.) Is het de context? (Mits bij de juiste gelegenheid gelezen, bij het homo-monument bijvoorbeeld, zal een tekst als lesbisch worden ervaren.) Maar al deze vragen leiden alleen maar tot verdere complicaties. Als het de auteur is, en de auteur is op latere leeftijd lesbo geworden, zijn dan toch haar verzen van voor hare ommekeer lesbisch? Als de auteur zowel literair als in de openbaarheid in de kast zit, geen codes gebruikt voor het cult-publiek, maar niettemin van de familie is, hoe beïnvloedt dat dan haar werk? Oftewel: hoe bakenen wij het corpus af, alvorens deze ‘gynocritics’ te beginnen?

Voor wie denkt dat zulke vragen niet terzake doen geef ik alvast iets op om over na te denken. Het eerste gedicht is van Elisabeth Eybers, een van oorsprong Zuidafrikaanse dichteres, wier literair werk ik overigens politiek vertrouw.[1] Het tweede is van Paul Snoek uit de cyclus ‘Zangen van Lesbos’. Allebei dichters, ook al gaat ons dat niets aan, van onbesproken levenswandel, al schijnt Snoek een beroerde zakenman te zijn geweest. Wat ik ervan vind hoort U straks.

Krabbel

In die kafeehoek-kader vier
ou skoolvriendinne: drie deur vlyt
en sedige fatsoenlikheid
verslete, mededeelsaam, suur.

Slegs een, van wie die blik vergly
uit die gesprek, bedek die vonk
van drome en verdriet - nie jonk,
maar driftig, ouderdomloos, bly.

Eybers 1958:30

Ik en zij

Mijn vingers geslepen tot snijdende messen,
tot pijlen van staal met een weerhaak van ijs
die met de scherpte van een pas gekaarde zeis
haar zoete merg tot op het been doorklieven.

Vele letsels heb ik verzameld kieskeurig.
Haar wonde, als was het de mijne, gedragen
als een teken van haar vloeibaarheid,
als een bewijs van eenzaamheid. De mijne.

Haar kus als een lont in haar mond verborgen
als een reptiel haar tong tussen lippen van nat mos.
Haar fluisterend gekreun duidelijk krampachtig
als strakgespannen zijde die ruw wordt gescheurd.
Ik weet dat ik haar in een prille lente zal verliezen
zoals een jonge boom zijn laatste winterblad.

Snoek 1982:595 (‘Zangen van Lesbos’)

2 Het lesbische. Van teksteigenschap naar interpretatiekader

Alleen al die schijnbare evidentie: een lesbisch gedicht behandelt een lesbisch onderwerp, blijkt niet erg evident. Niets is zeker, zelfs onze bloedeigen Gerichtheid niet. De onderzoekingen van Smith-Rosenberg (1975), Faderman (1981), Bosch (1983), Everard (1983a), Meijer (1984), Vicinus (1985), Hekma (1987) en vele anderen hebben de historische relativiteit van het homoseksuele c.q. lesbische overtuigend aangetoond. 'Het lesbische' is in elke eeuw iets anders. De termen 'homoseksueel' en 'lesbienne' dateren pas uit de late negentiende eeuw, de tijd van de 'uitdoktering', en in de laatste honderd jaar zijn vele definities van het lesbische de revue gepasseerd. De feministische discussie over de breedheid van het begrip maakt het zeer rekbaar (Schwarz 1979). Hoe dan de lesbische thematiek in een gedicht - laat staan in een historisch gedicht - te herkennen en begrenzen? Gaat het alleen maar om die gedichten waarin expliciet van seksualiteit, verliefdheid, passie tussen vrouwen sprake is, of gaat het ook om gedichten die zich thematisch ergens bevinden op de glijdende schaaf die Adrienne Rich (1981) het 'lesbisch continuüm' noemde? Het lesbisch continuüm omvat

> een gebied van ervaringen [...] waarbij het niet alleen gaat om genitale seksuele ervaringen die een vrouw met een andere vrouw heeft gehad of bewust heeft gewild, maar om de ervaringen in het leven van elke vrouw, de hele geschiedenis door. Er vallen ook vele andere vormen onder van primaire intense gevoelens tussen vrouwen en van vrouwen onder elkaar, zoals een gedeeld rijk innerlijk leven, het bondgenootschap tegen de tirannie van mannen, het geven en krijgen van praktische en politieke steun. (Rich 1981:29)

Binnen deze laatste visie wordt de categorie lesbische gedichten zeer uitgestrekt. Bijna elke dichteres en vele dichters hebben dan lesbische gedichten geschreven, vast en zeker *bien etonnées de se trouver ensemble* met Anna Blaman, Andreas Burnier en de Lesbische Tachtigers: Elly de Waard, Sjuul Deckwitz, Astrid Roemer

en een aantal dichteressen van de 'Nieuwe Wilden'-groep.

We zouden natuurlijk een corpus 'onbetwistbaren' kunnen afperken ('De vriendinnen' van Slauerhoff; *Niet wachten op ontspanning* van Deckwitz; *En wat dan nog?!* van Roemer; *Strofen* en *Een wildernis van verbindingen* van De Waard; Cris Voets in *Lesbisch Prachtboek* (1979) en *Lust & Gratie* (1984), maar nee: liever help ik de afperkingsproblemen op een andere manier de wereld uit dan door deze saaie vorm van literair boekhouden. Zulk boekhouden wordt overbodig wanneer we 'het lesbische', in welke definitie dan ook, niet langer exclusief zien als een poëtische *teksteigenschap*. Teksteigenschappen, zo is in dit boek al eerder betoogd, zijn oneindig in aantal. Welke teksteigenschappen worden geactualiseerd berust altijd op een keuze van de lezer/es. Het lesbische resideert dus niet zozeer in de tekst - daarover zouden lezers althans eindeloos kunnen twisten. Het resideert niet in de seksuele voorkeur van de auteur - die gaat de lezer niet aan, misschien is de hele mensheid wel biseksueel en waarom zou de tekst niet fungeren als uitlaat voor wat de auteur juist uit alle macht verdringt? Het lesbische zit in hoge mate in de lezer/es zelf. Lesbische betekenissen kunnen toegekend worden omdat een *lesbisch interpretatiekader* is gemobiliseerd.

Op deze manier krijgt Showalters 'gynocritics' een andere basis. De keuze van historische teksten rond een thema - het lesbische, of de strijd tussen moeder en dochter - wordt niet langer bepaald door 'objectieve' teksteigenschappen. Showalters 'matrofobie'-roman is geen categorie die al bestond voordat iemand ernaar keek. Die categorie ontstaat pas omdat een groep lezers/essen zo kijkt, op grond van de eigen, *contemporaine* moeder-dochtertrauma's. 'Toute lecture [...] est un test projectif' (Barthes 1963:161). De literaire geschiedenis van haat en verzoening tussen moeder en dochter is een geschiedenis van het heden. 'It is in our need to call up and utilize the past on behalf of a better understanding of the present' (Kolodny 1985:151). Showalter laat zien hoe een moderne - vrouwelijke, feministische - 'interpretive community' zich verhoudt tot de literaire traditie, als manier om zichzelf te begrijpen.

Verder leest Showalter met een leescode, die deze behoefte dient: een realistische en sociaal-historische code. Riffaterre zou dit de

eerste, heuristische lezing noemen, gericht op het mimesis-niveau. Die code levert voor 'realistische' teksten het meest op. Zij leent zich beter voor Jane Austen dan voor Virginia Woolf. Zij wordt echter relatief in het besef dat het een *mogelijke* leeswijze is. Moi zette zich af tegen deze visie op de literaire tekst als 'representation of reality' en propageerde de (in Riffaterre's termen) 'hermeneutische' lezing, de stap uit de mimesis, de sprong via de 'ongrammaticaliteiten' naar de intertekstuele ruimte. De oplossing van dit conflict ligt voor de hand: beide leescodes zijn noodzakelijk. De hermeneutische lezing vooronderstelt de heuristische, en de heuristische lezing blijft vlak als de mogelijkheid van de sprong over de mimesis-horde is afgesloten. Showalter representeert de eerste fase van feministische kritiek, waarin de realistische code broodnodig was voor het sociale functioneren van de vrouwenliteratuur. Moi representeert een volgende fase, die niet had kunnen bestaan zonder de eerste. De controverse tussen Showalter en Moi zou zijn opgelost als beiden hun leeswijze zouden presenteren als een code, die bepaalde teksten meer recht doet dan andere, en die bepaalde betekenissen mogelijk maakt en andere uitsluit. Elke leeswijze werpt een partieel licht op de tekst. De klassieke studies van Foster(1956), Rule(1975), Faderman(1981), in Nederland Everard (1983b) naar 'het lesbische in de literatuur' kunnen ook op deze manier bekeken worden. Deze standaard geworden materiaalverzamelingen zijn van onschatbare emancipatorische waarde, maar ze hebben een paar achterhaalde vooronderstellingen gemeen. De auteurs lezen alle vier met een realistische, sociaal-historische code, maar presenteren die niet als een eerste en mogelijke leeswijze. Ze nemen alle vier aan dat literaire teksten rechtstreeks de sociale evolutie van het lesbische weergeven. Er is geen visie op de transformerende krachten van het literaire. 'Ongrammaticaliteiten' worden niet aangegrepen als gids naar nieuwe, niet-mimetische betekenissen, maar ervaren als *storing*. Zo komen Rule en Faderman bijvoorbeeld tot zeer reductieve interpretaties van grillige en visionaire teksten als *Nightwood* en *The Ladies Almanack* van Djuna Barnes, teksten die zich door hun barokke intertekstualiteit grotendeels onttrekken aan de realistische code.

De tweede vooronderstelling van deze studies is het geloof in het lesbische als onbetwistbare *teksteigenschap*. Terwijl Foster (1956),

Rule (1975), Faderman (1981) en Everard (1983b) de schatten verzamelen waarin 'het lesbische' zich manifesteert, realiseren ze zich onvoldoende dat zij de geschiedenis van hun eigen heden schrijven. Om te beginnen problematiseren ze de onderlinge diversiteit van hun lesbische interpretatiekaders niet. Foster hanteert de 'sex-variant'-definitie van de psychiater George W. Henry en vindt de literatuur die aan die definitie beantwoordt. Faderman herontdekt de romantische vriendschap, en dat stelt haar in staat een ongelooflijke reeks erotische vrouwenteksten op te vissen die zich volstrekt onttrok aan de waarneming van haar voorgangsters Foster en Rule, omdat die immers werkten met andere percepties van het lesbische. Faderman stelt niet duidelijk dat het haar nieuwe *leeswijze* is, die de verborgen teksteigenschappen blootlegt. Zij blijft er impliciet en ouderwets van uitgaan dat het de *teksten* zelf zijn, die haar leeswijze oproepen.

Groter nog dan het onderlinge verschil is natuurlijk het verschil in visie tussen lesbische en heterocentrische interpretatiekaders. Genoemde onderzoeksters maken te weinig werk van het opzienbarende feit dat zij, binnen een homofobe literatuurwetenschap, lesbische betekenissen kúnnen lezen, terwijl anderen die over het hoofd zien, of in een zeer negatief licht plaatsen. In plaats van die ontdekkingen nu te schuiven op het conto van de objectieve teksteigenschappen, die niemand merkwaardig genoeg eerder opmerkte, lijkt het logischer ze rigoureus te relateren aan het eigen lesbische interpretatiekader. Dat impliceert: aan de 'interpretive community' waartoe men behoort, aan de eigen historiciteit. Het expliciteren van het eigen interpretatiekader is een moment van zelf-reflexiviteit, dat vervolgens met recht ook van andere interpreten geëist kan worden. Op die manier kan het lesbische interpretatiekader functioneren als uitvalsbasis voor ideologiekritiek op heterocentrische interpretatiekaders. Voor iedere 'interpretive community' geldt dat zij leest wat zij kán lezen, wat zij met het ingezette interpretatiekader vermag te bevatten. Maar dat betekent niet dat er geen onderlinge kritiek mogelijk is. De Woolf-receptie laat bijvoorbeeld zien dat de belangstelling voor het lesbische in Woolfs leven en werk samenhangt met het ontstaan - in de jaren zeventig - van een lesbisch-feministische 'interpretive community', die in staat was *deze* Virginia Woolf te lezen. Na de schitte-

rende studies van Jane Marcus (1983, 1987) over Woolfs lesbianisme en na de uitgave van de volledige dagboeken en brieven van Woolf en Vita Sackville West lijkt het onvoorstelbaar dat Woolfs lesbische leven, dat zo nauw verweven was met haar feministische en artistieke visie, door de biograaf Quentin Bell in 1972 was gereduceerd tot een onbetekenend uitstapje van de - in zijn bewoordingen - 'fragile middle-aged poetess, a sexless Sappho'. Woolfs hartstocht voor vrouwen laat in de ogen van Bell haar 'frigiditeit' onverlet. Hawkes (1974) en Marcus (1985) leverden op Bells biografie zowel positivistische ideologiekritiek - hij hield belangrijke feiten achter - als emancipatorische ideologiekritiek - zijn heterocentrische visie is schadelijk en er liggen seksistische belangen aan ten grondslag.[2] Dat elk lezen 'un test projectif' is betekent niet dat homofobie te excuseren valt.

In de volgende paragrafen zal ik laten zien welke betekenissen een lesbisch interpretatiekader kan opleveren. Dat kader bestaat uit kennis van context en codes, van lesbische geschiedenis en van andere lesbische teksten, uit een bereidheid lesbische betekenissen toe te laten, uit een sensibiliteit voor het verzwegene. Hoewel het lezen als lesbo eerder gepraktizeerd zal worden door lesbische lezeressen dan door anderen, staat het, als elk ander interpretatiekader, in principe open voor alle lezers. 'Lezen als lesbo' is geen hobby, geen ondergeschoven variant van feministische leeswijzen die alleen toepasbaar is op marginale teksten, noch een leeswijze die alleen betrekking heeft op het werk van notoir of exclusief lesbische auteurs. Het is een leesregister dat door vele teksten gemobiliseerd kan worden. Ik koos gedichten van Anna Blaman (paragraaf 3, 4 en 5) en Hella Haasse (paragraaf 6), verder van Christine Meyling, Ellen Warmond en Ida Gerhardt (paragraaf 7). Met opzet beperk ik me tot vroege gedichten, uit een periode waarin het lesbische maatschappelijk nog volkomen taboe was. Ik besluit met de gedichten van Elisabeth Eybers en Paul Snoek, die ik hierboven citeerde.

3 'Het beeld van onvervulde dromen ten teruggestoten vragen'

Anna Blaman heeft een groot aantal gedichten geschreven, die

grotendeels nog berusten in de literaire nalatenschap. In de jaren 1939-1948 publiceerde zij er een aantal, dat sedert 1963 weer regelmatig werd herdrukt in de bundel Anna Blaman, *Over zichzelf en anderen*. In 1986 haalde Aad Meinderts nog vier nieuwe, waaronder drie Franse gedichten uit de nalatenschap naar boven (Blaman 1986a en 1986b).[3] Het interessante van deze gedichten is dat er geen verstopstrategieën in zijn gebruikt. In een aantal ervan is het lesbische als thema zeer openlijk aanwezig. Er is een 'ik' en een geërotiseerde 'zij' in 'Joueuse à la harpe', 'Regen', 'Zij kwam', 'Vrouwen', 'Dans', 'Alwat ik in ernst' en 'A une femme'. Ik lees Blamans gedichten met een realistische, sociaal-historische code. Ik vraag me af welk beeld van de lesbische liefde erin wordt opgeroepen en hoe symptomatisch dat beeld is voor de context waaraan het gerelateerd is. In een aantal gedichten is het beeld zeer somber. Het gaat om een tot mislukken gedoemde liefde. 'Joueuse à la harpe' presenteert een lyrisch 'ik' dat kijkt 'door een zingend net' (van harpsnaren) naar de ogen van de harpspeelster. Het tweede deel van het gedicht is een revisionistische referentie aan de Homerische mythe van Odysseus, die zich bij het horen van het gezang van de Sirenen in zee gestort zou hebben als hij zich niet had laten vastbinden:

> [...]
> O Griekse koelheid, donker hoofd,
> had ik in dit gezang geloofd,
> ik had mij in een zee verdronken
> waar liefde nauwelijks ontklonken
> weer toegedekt en kuis verstomd
> de hemelpoort gesloten vond
>
> Blaman 1966:13

Door de referentie aan de bekende mythe begint het beeld van Odysseus, zich wringend aan de mast, mee te resoneren. Deze harpspeelster-sirene krijgt echter een andere inhoud. Zij is niet zozeer de a-morele, kwaadaardige mannenverslindster, maar zij heeft een fataal *gebrek* aan passie. Haar spelende handen worden in het eerste deel vergeleken met 'matte vlammen/snel dovend op

hun lauwe kammen'. Deze Sirene heeft geen echt liefdesvuur. Haar koelheid is dodelijk. Deze 'ik' moet haar gezond verstand gebruiken door de ongelijkheid van het erotisch verlangen onder ogen te zien. Als zij in dit gezang had 'geloofd' - als zij het had opgevat als echte passie - zou zij zich 'in een zee (hebben) verdronken'. Het beeld van de verdrinking in zee evoceert heel mooi het grote, oeverloze en gevaarlijke van de liefdesovergave. 'Ontklonken' impliceert dat de liefde een grote, nu geketende kracht is. Eenmaal ontketend zou de liefde niet anders willen dan de hemel: liefdesvervulling, eeuwigheid, zaligheid. 'Ontklonken' vormt een schrille tegenstelling tot 'gesloten' (van de hemelpoort). 'Ontklonken' kan ook nog gelezen worden als afkomstig van 'klinken', geluid maken. Zo ontstaat een tweede semantische tegenstelling met 'verstomd'. Erg treurig.

Het tweede gedicht, 'Zij kwam' gaat over een gerealiseerde erotische ontmoeting, maar die is al evenmin gelukkig:

> Zij kwam, verschrikt, uitdagend, onverwacht
> en wankelde mijn armen in en zag mij aan
> ik zag haar ogen vochtig, donker en verleidend staan
> in een vermoeid gezicht - zij bleef de ganse nacht
>
> en stamelde mij toe dat zij een offer bracht
> aan mijn verlangen - en brak in tranen uit
> en lachte schamper, roekeloos en luid -
> het was een vreemde trieste nacht
>
> Wij lagen samen - O mijn geliefde, zei ik zacht
> en was zo blij en moe alsof ik sterven zou
> ik huilde aan de borst van een beschonken vrouw
> en in de schoot van een absurde liefdenacht
>
> Blaman 1966:25

De liefdesontmoeting is buitengewoon triest. Het verlangen van de 'ik' is opnieuw onvergelijkbaar groter dan dat van de andere vrouw. Die ander is in de war. In de typeringen is veel gebruik gemaakt van tegenstellingen. 'Verschrikt' is psychologisch strijdig

met ‘uitdagend’, wankelen en verleiden gaan niet erg goed samen en de ‘tranen’ vormen een tegenstelling tot het ‘lachen’. In de laatste strofe worden die tegenstrijdigheden genaturaliseerd - de meeste lezers zullen die conclusie intussen al getrokken hebben - als ‘beschonken’. Er is een navrante tegenstelling tussen de ernst en het verlangen van de ‘ik’ - in ‘O mijn geliefde, zei ik zacht/ en was zo blij en moe alsof ik sterven zou’ - en de warrigheid en de oneigenlijke motieven van de ander. Ondanks het feit dat de partner niet blijft uit autonome hartstocht, maar slechts ‘een offer bracht /aan mijn verlangen’ beeldt de ‘ik’ zich in dat zij toch een geliefde is. Schrijnend zelfbedrog. De laatste regels van het gedicht verbreken die illusie door de nuchtere benoeming: ‘beschonken vrouw’ en ‘absurde liefdenacht’.

Mijn reacties op ‘Zij kwam’ zijn gemengd. Aan de ene kant verzet ik me tegen dat gedicht en tegen dat zielige avontuur. Het is, vanuit mijn moderne perspectief, armoedig en onwaardig. Die afkeer en irritatie heeft alles te maken met het leven in de Amsterdamse jaren tachtig, waar een bloeiende lesbische cultuur bestaat en waar geen enkele zichzelf respecterende lesbienne zich nog tevreden hoeft te stellen met dergelijke gestolen, vernederende intimiteit. Aan de andere kant kan ik het gedicht ook lezen met historische empathie. Uit verhalen, tijdsdocumenten (Stokvis 1939) en uit de lesbische sociale geschiedenis (Van Kooten Niekerk/De Wit 1979; Van Kooten Niekerk/Wijmer 1985) kan ik mij een beeld vormen van hoe het leven er voor lesbische vrouwen in de jaren dertig en veertig in Nederland uitzag. Vanwege het grote taboe op het lesbische, de uitsluitend negatieve beeldvorming, en het ontbreken van ontmoetingsplaatsen was de meest fundamentele ervaring van elke lesbienne er een van diepe eenzaamheid. Het vinden van een partner was zeer moeilijk en vele vrouwen hebben geleefd in verhoudingen zonder seks. Lesbisch zijn was bijna synoniem aan voortdurend afgewezen worden: dat is de context van Blamans lesbische gedichten. De gedichten kunnen opgevat worden als een ‘lezing’ van die geschiedenis. Die geschiedenis is de pre-tekst. Zowel in het leven als in het gedicht is de liefde tot mislukken gedoemd omdat de partner de passie van de ‘ik’ niet kan of durft beantwoorden. Het patroon van de eenzame ‘ik’ die beseft dat

haar verlangen altijd onvervuld zal blijven keert in vele gedichten terug. Er is nog zo'n onwaardig avontuur in ‘Stadsrand’:

> Tussen huizenaanbouw en directieketen
> hebben wij wat ‘liefde’ heet getart
> Het was een zoete wraak na lange vete
> van 't grote bloed op 't kleine hart
>
> Hoe heet je? Dat vergaten we te vragen
> Er bleef alleen een greep en een bevrediging
> en een gezicht in duisternis wil gauw vervagen -
> [...]
>
> Blaman 1966:15

De stadsrand symboliseert op welsprekende wijze het niemandsland waar deze uitgestoten liefde zich moet afspelen. De liefdes in ‘Flirtation’, ‘De zeeman’, ‘Concert’, ‘Winter’ (‘was er ooit een die mij had kunnen horen?’) zijn ook uitermate somber. Steeds reflecteert een lyrisch ‘ik’ over de onvervulbaarheid van een relatie. Het traumatische is het ‘*half*gestild verlangen’; de geliefde geeft zich niet echt, of zij bestaat slechts als droom door afwijzing aangewakkerd, als produkt van het eigen verlangen:

> [...] ik zoek een eens geliefd gelaat en weet -
> het is het beeld van onvervulde dromen en teruggestoten vragen
>
> Blaman 1966:24

Omdat er in het werkelijke leven geen partners zijn wordt de ‘ik’ een eenzame voyeuse. Op het gedicht ‘Vrouwen’ - vier genummerde strofen die betrekkelijk los van elkaar staan - heb ik dezelfde ambivalente reactie als hierboven op ‘Zij kwam’. Aan de ene kant doorbreekt dit voyeurisme het traditionele mannelijke monopolie op het voyeurschap. Ook geven de gedichten blijk van een trots vasthouden aan de eigen autonome lust. Aan de andere kant heb ik (vanuit de Amsterdamse jaren tachtig) moeite met het solitaire en onbeantwoorde van dit machteloos-verlangende kijken.

Vrouwen

I
Haar armen glad en blank in 't lome
van donker tule, veel parfum en lippen
van karmijnrood - ik zie de tippen
van haar borsten deinend gaan en komen.

II
Winkel schemerig, veel stoffen op de toonbank
Zij buigt voorover in begerig kijken
Ik zie haar blouse soepel open wijken
en ben verzonken - diep en blank.

III
Haar benen lang en glad - zij lacht en ligt
loom achterover - ik zie hoe diep en ver de lijnen
van haar benen zijn en
denk eraan met afgewend gezicht

[...]

Blaman 1966:21

Hoewel de situaties niet zo schrijnend zijn als in ‘Zij kwam’, is de ‘ik’ hier net zo alleen opgesloten met het eigen verlangen. Daar staan weer een paar ontroerende liefdesgedichten tegenover waar de liefde wel wordt beantwoord (‘Monoloog in de nacht’ en ‘A la Omar Khayyam’). In het gedicht ‘Dans’ is sprake van een wederkerig en gelukkig erotisch samenzijn. Een wonder voor de tijd waarin het verscheen (1939). Ik citeer het zonder commentaar:

Dans

Ik omvat met bei mijn armen de tere ronding
van haar schouders en hals, en zijzelve
doet mij haar zachtglooiende dansende benen omhelzen
zo schrijden wij tezamen in rhythmische wiegeling

Ik zie omhooggeheven haar lief gezicht
en dit hevig bijeenzijn drijft mij dicht
en dichter tot haar - en wij dansen mond aan mond
en hart aan hart en zacht gezicht aan zacht gezicht

Blaman 1966:23

Al deze gedichten kunnen worden opgevat als ‘signe d'une histoire’ en tegelijkertijd ‘résistance à cette histoire’. Heel Blamans werk heeft dat paradoxale karakter van ‘signe’ en ‘résistance’: de geschiedenis laat er zich in lezen en tegelijk verandert het werk de geschiedenis, doordat het de lezers/essen verandert. In Blamans geval is die invloed aantoonbaar. Dankzij haar moedige expliciетheid gold de naam Anna Blaman als subcultureel herkenningsteken. In Van Kooten Niekerk/Wijmer (1985:111 en 126-128) vertellen enkele geïnterviewde vrouwen dat boeken van Blaman in de jaren 40 en 50 als ‘dropping pin’ of subculturele code werden gebruikt. Als je je graag bekend wou maken als lesbienne aan gevoelsgenotes zonder dat de rest van het gezelschap daar iets van merkte, legde je Blamans boek *Vrouw en Vriend* op tafel.[4] Blamans werk en reputatie boden weerstand aan het taboe op het lesbische, en aan het verbod op autonome vrouwelijke lust. Haar werk en persoon speelden een enorme rol in de lesbische emancipatie (Meijer 1979a).

Tot nu toe las ik met een realistische, sociaal-historische code. Ik vatte de tekst op als ‘representation of reality’, zoals Showalter het onder de noemer ‘gynocritics’ gedaan zou hebben. Er zijn echter een aantal gedichten die zich aan die code onttrekken. De ongrammaticaliteiten die zij opwerpen blokkeren de mimesis. In het gedicht ‘Regen’ (Blaman 1966:14) wordt de regen bijvoorbeeld gepersonifieerd tot een wrede, dodelijke geliefde, een vampier. Ook het gedicht ‘De spin’ bewerkt dat thema van de dodelijke liefde:

Die zilveren, deinende schoot,
mijn liefste, dit maagdelijk gave net,
dit gruwelijk schone huwelijksbed,
dit vangzeil van de dood -
ik heb het gesponnen tussen de bomen

[...]
Ik vang je op in mijn wiegelend bed
O wond in mijn maagdelijk net
O liefste verloren in mijn schoot
O worsteling in liefdesnood-
[...]

Blaman 1966:18

Beide gedichten slingeren ons via de ongrammaticaliteiten het intertekstuele universum in. Voor de vampier, de verslindende spin/vrouw en de fatale, dodelijke liefde moeten we het natuurlijk zoeken in romantisch-decadente teksten (Praz 1970). Opvallend is het gebruik van het woord 'net' voor het spinneweb. In 'Joueuse à la harpe' werden de harpsnaren, waardoorheen de 'ik' de ogen van de harpspeelster zag, ook een 'net', waar als eerste associatie bij hoort dat je er iemand in kunt vangen. Het taalcliché spreekt van 'iemand strikken'. De gedichten zijn - volgens Riffaterre - bewerkingen van een hypothetische matrix, en het gedicht draait in indirecties rond het gat van de 'significance' heen. Deze gedichten confronteren ons met de ontoereikendheid van de sociaal-realistische code. Ze zijn niet referentieel. In de ontdekkingstocht naar betekenis zal Blaman ook met een intertekstuele code moeten worden gelezen.

Hoe de twee codes elkaar niet uitsluiten maar aanvullen wil ik laten zien in de nu volgende analyse van het gedicht 'La Prisonnière'. Dit meest indringende lesbische gedicht van Blaman werd niet in het Nederlands geschreven, maar in het Frans. Zowel de pretekst van context en geschiedenis, als ook de literaire preteksten zijn er - voor de goede verstaander - zeer compact in aanwezig. Het referentiële hoeft echter niet ontkend of 'overstegen' te worden om te komen tot het intertekstuele. Hoewel 'La Prisonnière' niet expliciet lesbisch is - het duo 'ik'/geërotiseerde 'zij' komt er niet eens in voor - kan het gelezen worden als niet minder dan een lesbisch credo.[5] Ik bespreek het uitvoerig, ten eerste om de combinatie van leescodes recht te doen, ten tweede om te laten zien hoeveel betekenissen het 'lezen als lesbo' kan losmaken.

4 ‘O solitude, enfer capitonné’

La Prisonnière

Elle est dans sa chambre aux grilles de fer
O solitude, enfer capitonné,
réduit de folle et magique mer
d'âme solitaire

Elle crée de grandes fleurs passionnées
dont les pétales sont chauds et livides
O rêves morts-nés et charmes perfides,
cris dans le vide

Elle crée des idoles et de grands visages
riant comme ceux des dieux antiques
O jeux anémiés et sages
de sarcophage

Elle crée enfin le grand amour mystique
pour toutes les autres prisonnières
O - être pitié et misère
dans une seule prière

Blaman 1986b

Eerst enkele structurele opmerkingen. De vier strofen zijn steeds opgebouwd in twee delen: een korte beschrijving, steeds beginnend met ‘Elle’, gevolgd door een commentaar, uitroep of verzuchting steeds beginnend met ‘O’. In de eerste drie strofen lijkt de commentaarstem niet geheel samen te vallen met het perspectief van ‘Elle’. ‘Elle’ lijkt van buitenaf te worden gezien door een niet-persoonsgebonden focalisator, die het subject is van de commentaren beginnend met ‘O’. Maar in de laatste strofe wordt dat anders: daar is het commentaar (‘O - mededogen en lijden te zijn /in een enkel gebed’) de diepe wens van ‘Elle’ zelf. De subjectiviteit van ‘Elle’ en van de commentaarstem vallen daar samen. Het lyrisch subject, gespleten of gedistancieerd van zichzelf in strofe 1,

2 en 3 heft de distantie van zichzelf op. Dit samenvallen van het object en het subject van de focalisatie wordt semantisch gespiegeld in ‘être pitié et misère’: dat is tegelijkertijd subject van lijden zijn en object van mededogen met dit lijden zijn. De hantering van het perspectief is heel subtiel. Het is op zichzelf een ‘résistance’ tegen de wijze waarop de lesbienne in de literatuur vaak wordt gefocaliseerd: van buitenaf, als een vreemd wezen, ‘always seen at a distance; she is talked about, reported on, spied on’ (Marks 1979:358-360).

De metafoor ‘chambre aux grilles de fer’ vergelijkt de eenzaamheid (‘solitude’) met een getraliede kamer. Maar de ‘solitude’ is niet uitsluitend negatief: behalve gevangenis en gecapitonneerde hel is zij ook een *réduit* (eenzaam plekje, hokje, verdedigingswerk, gevechtstoren op oorlogsschip) een wijkplaats voor de eenzame ziel die op haar beurt weer wordt vergeleken met een ‘folle et magique mer’. De ‘folle et magique mer’ van de ziel vindt haar wijkplaats in de eenzaamheid. De reeks van metaforen ‘de grandes fleurs passionnées’, ‘des idoles et de grands visages’ en ‘le grand amour mystique’ mobiliseren door het werkwoord ‘créer’ het semantische veld kunstwerken. De aard daarvan blijft open: het kunnen zowel fantasieën als gedichten, romans of beeldende kunstwerken zijn. De beelden van opgeslotenheid en eenzaamheid zijn zeer sterk. Verder vallen de semantische tegenstellingen op tussen de adjectieven-paren folle et magique; chauds et livides; anémiés et sages. Positieve (magique, chauds, sages) en negatieve (folle, livides, anémiés) gevoelswaarden worden daar tegelijkertijd gehecht aan hetzelfde substantief. Dezelfde semantische spanning tussen de positieve en negatieve connotaties zit in de combinaties *rêves morts-nés,* en *charmes perfides, jeux anémiés,* en *jeux [...] de sarcophage*.

We kunnen nu de realistische, sociaal-historische code inzetten en het gedicht opvatten als een lezing van zijn contemporaine context en geschiedenis. Het belangrijkste signaal voor de lesbo-lezeres is het thema: het beeld van de gevangene, de grote eenzaamheid, het bestaan van meerdere gevangenen die het lyrisch subject graag bereiken wil. Meinderts (Blaman 1986b) dateert ‘La Prisonnière’ rond 1935. Relevant lijken de historische gegevens over de

eenzaamheid van homoseksuelen in die periode. Eenzaamheid als fundamenteel lesbisch levensgevoel in de jaren dertig tot en met vijftig is gedocumenteerd in het hierboven al genoemde *Verkeerde vriendschap*[6] (Van Kooten Niekerk/Wijmer 1985:76-82; 112-113; 193; 211-219 en passim). Contact leggen met 'landgenotes' was bij de vooroorlogse generatie vrouwen moeilijk omdat ze niet *durfden,* onder de jongeren omdat ze niet *wisten* hoe ze in contact moesten komen met andere vrouwen. 'De uitspraken: "Ik wist niet dat de hele wereld vol zat met lesbiennes" en "Je had het gevoel dat je de enige was op de hele wereld" waren hiervoor exemplarisch.' (112) Bijna alle lesbiennes leefden als zelfstandige, werkende vrouwen: de ontslagdreiging maakte een ijzeren geslotenheid op het werk noodzakelijk. Sommigen legden zichzelf op dat ze weliswaar 'zo' mochten zijn, maar het niet mochten praktizeren. Sommigen namen hun toevlucht tot vervreemdende heteroseksuele mimicry. De onmogelijkheid om zelfs met de intiemste familie te praten over de eigen gevoelens, de voortdurende druk van de geheimhouding van de ware aard van een 'vriendschap', de uiterst negatieve beeldvorming van het lesbische en de daaruit voortvloeiende schuldgevoelens leidden tot een zelfs voor moderne lesbiennes soms onvoorstelbaar geworden isolement. 'We voelden ons eenzaam en door onze omgeving vernederd. Sommige vriendinnen hebben op de rand van zelfdoding gestaan.' (193) Omgekeerd evenredig aan deze ellende was het gevoel van bevrijding en saamhorigheid dat het vinden van 'landgenotes' met zich meebracht.

Op het niveau van de referentialiteit kan 'La Prisonnière' gezien worden als een poëtische lezing van die context. In de beelden van de getraliede kamer en de gecapitonneerde hel is het verstikkende sociale en psychologische isolement van lesbiennes uitgebeeld. De afgeslotenheid van de buitenwereld heeft een dubbel aspect: de buitenwereld kan er niet in: de tralies en gecapitonneerde wand bieden bescherming (réduit). Anderzijds kan er ook niets uit die ruimte. Door gecapitonneerde wanden kan met name geen *geluid* dringen: de lesbienne mocht niet spreken en was altijd opgesloten met haar geheim. Dat is een vorm van levend begraven zijn: vandaar de beelden van dood: livides (vaal, lijkkleurig); rêves morts-nés; jeux de sarcophage).

Het dubbele aspect van de ruimte, isolement én bescherming, is volgens Stockinger (1987) een preciese uitdrukking van marginaliteit. Zulke ruimtes komen dan ook zeer frequent in 'homoteksten' voor. Stockinger legt het verband tussen die ruimtes en de context als volgt:

> Für den Homosexuellen ist Marginalität beides: der Preis seines Stigmas und der Ausweg aus seiner Stigmatisierung. Er ist zu ihr verdammt und in ihr gerettet. Marginaler oder 'homotextuelle' Raum müsste deshalb in der Literatur mit derselben Signifikanz und nach denselben Mustern erscheinen, die ihm in der aussertextlichen Erfahrung von Homosexualität eigen sind. Sowohl für den Autor wie für seine Figuren ist die häufigste Form homotextuellen Raumes der abgeschlossene Zufluchtsort, der vom Raum der Stigmatisierung zum Raum der Erlösung geworden ist. (Stockinger 1987:17)

Voorbeelden zijn de ruimtes bij Proust - zijn eigen, met kurk geïsoleerde kamer, de slaapkamer van de jonge verteller Marcel, de hotelkamer in Balbec -, de gevangeniscellen in de stukken van Genet en in *De Profundis* van Oscar Wilde. Deze homotekstuele ruimte biedt ook 'La Prisonnière'.[7]

Hierboven zei ik dat het werkwoord *créer* het semantische veld *kunstwerken* mobiliseerde. Het gedicht zou gelezen kunnen worden als meer specifiek gaand over de lesbische *kunstenares,* die deelt in het algemene sociale en psychologische isolement van lesbiennes, maar bovendien ook opgesloten blijft met haar werk. Als het werk niet naar buiten kan gaat het dood. Het zijn beelden als op een sarcophaag, ze omringen een lijk. In strofe twee worden de scheppingen 'cris dans le vide' genoemd: schreeuwen in de leegte. Ze worden gemaakt, maar door niemand gehoord. Binnen het interpretatiekader 'lesbische kunstenares' kan de laatste strofe gelezen worden als het vinden van het onderwerp - le grand amour mystique - en het vinden van het eigen publiek - toutes les autres prisonnières - wat tegelijk de opening van de gevangenis/hel is. 'Le grand amour mystique' associeer ik met het grote verlangen dat lesbiennes en homoseksuelen in de sociale context hadden naar

de vaak voor hen langdurig onbereikbare liefdesvervulling. Door die onbereikbaarheid kreeg de liefde een mystiek karakter: een liefde die alleen maar gekend kon worden als het eigen liefdesverlangen. De erkenning van dat grote liefdesverlangen - in een kunstwerk - betekent contact tussen de 'prisonnières' onderling. Het gedicht lijkt voor een hedendaagse lesbische lezeres een profetische vooruitwijzing naar het kunstwerk *Eenzaam Avontuur*, waarvan het thema een 'grand amour mystique is' en dat dankzij een lesbisch motief, een belangrijke rol speelde in de lesbische emancipatie.

5 Lesbische intertekstualiteit

De realistische of sociaal-historische code is echter niet de enig mogelijke. In deze interpretatie van 'La Prisonnière' ben ik heengestapt over de momenten waar de metaforen ons uit het mimesis-niveau dwingen. Maar ik kan die 'rush from poem to world' alsnog stopzetten. Wat levert een andere, meer op de literaire strategieën gerichte leeswijze op?

Je begint het gedicht, op grond van de titel, te lezen alsof het gaat over een *letterlijke* gevangene, maar in regel 1 is 'chambre' al een verstoring van de mimesis. In een reële gevangenis is geen sprake van 'chambres' maar van 'cellules' (cellen). De eerste strofe herlezend blijkt dat we alleen 'solitude' en 'âme solitaire' als vergelekenen op referentieel niveau kunnen begrijpen, terwijl zowel 'la prisonnière', als de 'chambre aux grilles de fer', als de 'enfer capitonné', als de 'folle et magique mer' alle vergelijkers of 'ongrammaticaliteiten' zijn. Riffaterre noemt ze ook *indirecties:* het gedicht begint, als Riffaterre's doughnut, al onmiddellijk in cirkels rond zijn verborgen betekenis heen te draaien. Deze indirecties moeten de gidsen worden naar andere teksten. Ze moeten ons wegvoeren van de referentialiteit. Het is nu opmerkelijk dat de interteksten die ik - lezend als lesbo - ontdekte, allemaal afkomstig zijn uit de homoliteratuur, of uit de romantisch-decadente poëzie, die een innige relatie met de homo-literatuur onderhoudt. We komen dus niet terecht in een eindeloze of indifferente ruimte, waar we, los van alle referentialiteit, van tekst naar tekst gevoerd worden: we komen terecht in een zeer bepaald compartiment van het intertekstuele universum, waar intertekstuele echo's kunnen die-

nen als signalen en understatements voor medebewoonsters van het getto. De interteksten waarnaar het gedicht, via zijn indirecties, leidt, 'doen' ook iets op het referentiële niveau. Ik zal eerst een aantal indirecties volgen.

De titel 'La Prisonnière' was meteen de eerste indirectie. Die titel is tevens de titel van het geruchtmakende toneelstuk *La Prisonnière* van Edouard Bourdet (1926), in Nederland onder de titel *De Gevangene* opgevoerd in het seizoen 1926-1927 door het Vereenigd Tooneel. Hoofdpersoon van het stuk *La Prisonnière* is een lesbische vrouw, die haar eigen leven tracht te redden onder de dekmantel van een schijnhuwelijk. Het stuk ontketende een rel: het werd verboden in Den Haag ('een pathologisch geval' [...] 'Gevaar voor besmetting is niet denkbeeldig') maar gespeeld in Amsterdam, waar het een kassucces werd (Hoogma 1986). Het stuk was zeer bekend in de jaren twintig: het trok volle zalen in Parijs, Berlijn, Boedapest, Wenen en New York. In New York leidde *The Captive* in 1927 tot een bepaling in de strafwet tegen 'immoral plays', een bepaling die overigens pas in 1967 weer uit de strafwet werd geschrapt.

De 'chambre aux grilles de fer' was de tweede indirectie. Het gevangenis-motief figureert ook in de roman van Wilma Vermaat (over een mannelijke homoseksueel) *Gods gevangene* uit 1923. Hierboven wees ik al op andere gevangenis-achtige ruimtes in homoteksten, die zowel isolement als verlossing betekenen.

Het thema van de eenzaamheid was het grote thema van de contemporaine homoliteratuur. Het zeer invloedrijke boek van de Engelse Radclyffe Hall heette *The Well of Loneliness* (1928), en werd in hetzelfde jaar van verschijnen al vertaald in het Nederlands als *De Bron van Eenzaamheid*. Onheilspellend is ook de titel *Vae Solis* (1946) (Wee de Eenzamen) van Marie-Louise Doudart de la Grée. Blamans eigen roman uit 1949 heette *Eenzaam Avontuur*. Het thema is dominant in Blamans andere gedichten, in praktisch alle lesbische literatuur uit die tijd (zie Everard 1983a) en dat blijft zo tot diep in de jaren zestig (Veeger 1983). Behalve die evidente thematische overeenkomst is er nog een specifieke, formele parallel met *The Well of Loneliness*. De indirectie 'dans une seule prière' zette mij op dat spoor. *The Well* eindigt met een gebed: het gebed van de lesbische schrijfster Stephen, die zich de stem voelt

> waarin zich al die millioenen stemmen vereenigd hadden. [...] Een angstaanjagende stem, die in haar ooren weerkaatste, die door haar hersens trilde, die haar lendenen deed schudden, totdat zij wankelde en dreigde te bezwijken onder dezen ontzettenden last van klanken, die haar smoorden in hun streven naar uiting. [...] 'God', stamelde zij, [...] 'Erken ons o God, voor de geheele wereld. Geef ons ook het recht op ons bestaan' (Hall 1928:397).

De parallel is te volledig om toevallig te zijn. In *The Well* gaat het om een *schrijfster* die uiting geeft aan een gebed, namens alle andere homoseksuelen ('wij'), en door dat gebaar van solidariteit heft zij de eenzaamheid van allen op. De roman waarin dit plaatsvindt is tegelijkertijd zelf zo'n gebed: hij heeft gewerkt - en was bedoeld te werken - als onderlinge herkenning voor homoseksuelen en als een smeekbede aan de wereld. Het gebed in *The Well* is een bijzonder soort spiegeltekst of *mise en abîme* (Bal 1985:143).

In 'La Prisonnière' gaat het - in mijn interpretatie - om een lesbische kunstenares die een kunstwerk schept, en dat werk is tegelijk het gebed waarmee zij alle andere 'gevangenen' met zichzelf en elkaar verenigt. Tegelijk is het gedicht zelf zo'n gebed.

Het gedicht legt niet alleen een verband met de contemporaine homoliteratuur, maar ook met de klassieke lesbische literatuur. Dat gebeurt door het metrum en de strofenbouw: als afwijkingen van het normale taalgebruik zijn metrum en strofenbouw als permanente indirecties op te vatten. 'La Prisonnière' is geschreven in Sapphische strofen! Sapphische strofen, ook wel adonieën genoemd, zijn geschreven in dactyli en bestaan steeds uit drie regels van elf lettergrepen en een laatste regel van vijf lettergrepen. Het gebruik van deze vorm is een signaal van het lesbische, zoals ook andere verwijzingen naar en citaten uit Sappho dat vaak zijn. Keilson-Lauritz (1987:176) introduceerde de begrippen 'maskers en signalen' voor de respectievelijk *ver*hullings- en *ont*hullingsstrategieën die homoseksuele auteurs gebruiken. Verwijzingen naar 'de homoseksuele canon' nemen een centrale plaats in onder de signalen. In die zin wordt het Sappho-signaal ook veelvuldig gebruikt door Elly de Waard en Ida Gerhardt.

Vele indirecties uit ‘La Prisonnière’ leiden tenslotte naar de Decadentie. Het duidelijkst gebeurt dat in ‘Elle crée de grandes fleurs passionnées’, wat niet referentieel opgevat kan worden. Het hypogram ‘grandes fleurs passionées’ roept als intertekst Baudelaire's ‘fleurs du mal’ in herinnering. Ook die bloemen zijn scheppingen, geen letterlijke bloemen maar gedichten. Die associatie maakt het mogelijk ook andere echo's uit de Decadentie te horen. Hierboven wees ik op de merkwaardige semantische tegenstellingen in de ‘ongrammaticale’ adjectieven-paren *folle et magique; chauds et livides; anémiés et sages*. Positieve (magique, chauds, sages) en negatieve (folle, livides, anémiés) gevoelswaarden worden daar tegelijkertijd gehecht aan hetzelfde substantief. Dezelfde semantische spanning tussen de positieve en negatieve connotaties zit in de combinaties *rêves morts-nés,* en *charmes perfides, jeux anémiés,* en *jeux [...] de sarcophage*.

Vaak wordt het semantisch veld van *dood* in die tegenstelling gebracht. Het herinnert sterk aan de laat-romantische sensibiliteit, als beschreven door Praz (1970), *The Romantic Agony*. Schoonheid en dood, schoonheid en lelijkheid/horror, liefde en ziekte, verleiding en destructie waren voor de decadenten onlosmakelijk met elkaar verbonden.

> For the Romantics beauty was enhanced by exactly those qualities which seem to deny it, by those objects which produce horror; the sadder, the more painful it was, the more intensely they relished it. ‘Welch eine Wonne! welch ein Leiden!’ (Praz 1970:27)

Baudelaire's ‘Hymne à la Beauté’ is het exemplarische voorbeeld van de barokke koppeling van tegengestelde gevoelswaarden. Praz citeert uit zijn *Journaux intimes:*

> J'ai trouvé la définition du Beau, de mon Beau. C'est quel-que chose d'ardent et de triste... Une tête séduisante et belle, une tête de femme [...] qui fait rêver à la fois,-mais d'une manière confuse, - de volupté et de tristesse; qui comporte une idée de mélancolie, de lassitude [...] (Praz 1970:29)

Naast de reminiscenties aan de algemene decadente sensibiliteit doen ‘charmes perfides’ geheel Baudelairesk aan. Die Baudelaire-echo lijkt me niet toevallig. Baudelaire zou tot de ‘homoseksuele canon’ gerekend kunnen worden: hij schreef een aantal gedichten met een lesbisch thema, en wilde *Les Fleurs du Mal* zelfs aanvankelijk *Les lesbiennes* noemen (Praz 1970:333). Baudelaire's belangstelling voor het lesbische hangt samen met zijn identificatie met marginalen, met de uitgestotenen uit de burgerlijke samenleving waartegen hij zich afzette. In *Les Fleurs* figureren dus prostituées, criminelen, zieken, spelers en eenzamen, de uitgeslotenen uit de veiligheid van de ‘douceur du foyer’ (zie ook Jauss 1975b, besproken in hoofdstuk 10).[8] Een van Baudelaire's lesbische gedichten, ‘Femmes Damnées’, vertoont zeer treffende overeenkomsten met ‘La Prisonnière’. De eerste overeenkomst zit in de opbouw. Ik zei al dat elke strofe in ‘La Prisonnière’ steeds is opgebouwd uit een beschrijving beginnend met ‘Elle’, gevolgd door een commentaar of verzuchting beginnend met ‘O’. De delen corresponderen met een wisseling van focalisatie. Die strofebouw spiegelt de bouw van ‘Femmes Damnées’ als geheel: de eerste vijf strofen beschrijven vrouwen, (‘elles’) van buitenaf. De laatste twee strofen vormen de uitroep of verzuchting beginnend met ‘O’, en daar verandert - in de laatste strofe - het perspectief omdat de tot dan toe verborgen focalisator zich laat zien als ‘ik’. In de laatste twee strofen vind ik zoveel pre-tekst voor ‘La Prisonnière’ dat ik ze hier citeer:

> O vierges, ô démons, ô monstres, ô martyres,
> De la réalité grands esprits contempteurs,
> Chercheuses d'infini, dévotes en satyres,
> Tantôt pleines de cris, tantôt pleines de pleurs,
>
> Vous que dans votre enfer mon âme a poursuivies,
> Pauvres soeurs, je vous aime autant que je vous plains,
> Pour vos mornes douleurs, vos soifs inassouvies,
> Et les urnes d'amour dont vos grands coeurs sont pleins!
>
> Baudelaire 1861:132-133

Het tragische en gedoemde komt overeen met ‘La Prisonnière’, evenals de ontsnapping daaruit (chercheuses d'infini); Deze ‘femmes damnées’ worden eveneens gesitueerd in een metaforische hel; ‘le grand amour mystique’ uit ‘La Prisonnière’ echoot de ‘soifs inassouvies’ en de ‘urnes d'amour dont vos grands coeurs sont pleins’.

Intrigerende vraag: waarom onderhoudt dit gedicht van Blaman deze anachronistische intertekstuele relatie met Baudelaire/de Decadentie? Het lesbisch thema is in Blamans gedichten veel ongemaskeerder aanwezig dan in haar proza. In enkele andere gedichten - hierboven noemde ik ‘Regen’ en ‘De spin’ - is die relatie met de decadente verbeelding ook evident, maar in haar proza is er weinig van te bespeuren. Wat doen de decadente echo's hier? Zijn die echo's wellicht verbonden met het lesbische thema? Zulke echo's zijn niet alleen in Blamans poëzie te horen: ik hoor ze ook in andere gedichten die een lesbisch interpretatiekader mobiliseren. Hoe komt dat? In de volgende paragraaf wil ik, naar aanleiding van het gedicht ‘Virgo’ van Hella Haasse, de relaties tussen het lesbische en de decadentie nader onderzoeken. Daar zal blijken dat ‘intertekstualiteit’ heel ruim opgevat kan worden. De indirecties verwijzen niet alleen naar *literaire* teksten en taalclichés, maar ook naar niet-literaire teksten die op hun beurt weer referentieel kunnen zijn. Riffaterre's scheiding tussen het eerste, referentiële niveau van de tekst en het van referentialiteit bevrijde tweede niveau wordt daarmee onhoudbaar. De interteksten injecteren via een omweg ook weer referentiële betekenisaspecten in het gedicht. Hier sluit ik de bespreking van ‘La Prisonnière’ af. Het is duidelijk geworden dat de interteksten van dit gedicht uit het homotekstuele milieu komen: dat maakt het gedicht - voor de lesbische lezeres - tot een lesbisch credo. Zo draagt ook de literaire of intertekstuele leescode toch bij aan de referentiële betekenis. Ik heb met beide codes gelezen: zowel met de sociaal-historische, als met de door Moi en Riffaterre aanbevolen leeswijze. Ik meen dat de combinatie van die leeswijzen zinvol is. In de interpretatie van ‘La Prisonnière’ sloten ze elkaar niet uit, maar vulden ze elkaar aan.

6 Zij is een wezen tussen vrouw en knaap

Door ervan uit te gaan dat het lesbische in de lezer/es resideert zijn we verlost van de speculaties over het privéleven van auteurs. We hoeven niet meer te weten war zij doen met wie en in welk bed. De wetenschap dat een auteur lesbisch is zal de interpretatie soms wel sturen, maar de lesbische betekenis is daarvan niet meer afhankelijk. Zo kan ‘Virgo’ van Hella Haasse als lesbisch gedicht worden gelezen, ofschoon die interpretatie niet wordt ingegeven door enige kennis van Haasse's biografie. Ook de andere gedichten in haar eerste en enige bundel *Stroomversnelling* (1945) geven geen aanleiding tot het construeren van lesbische betekenissen. Van een dames-liefdespaar is in ‘Virgo’ al evenmin sprake. Niettemin vangt de lesbische lezeres de diffuse signalen op.[9] Het eerste signaal is de regel ‘Zij is een wezen tussen vrouw en knaap’. De beginregel vormt meteen het programma van de hele eerste strofe, die - chiastisch - eerst het knaap-aspect uitwerkt: ‘Zij heeft de strakke passen van een jongen’ en dan het vrouw-aspect in het beeld van de poes. ‘Wezen tussen vrouw en knaap’ roept bij lesbische lezeressen snel herinneringen op aan de ‘derde sekse’, een van oorsprong medisch/seksuologisch concept dat in gepopulariseerde vorm het beeld van de lesbienne als ‘mannelijke vrouw’ is gaan bepalen. Van de weeromstuit, en als verdediging tegen de negativiteit van dat beeld, zijn lesbiennes het beeld van de mannelijke vrouw ook zelf weer gaan erotiseren. Er gaat van dit ‘wezen tussen vrouw en knaap’ een zeker seks/tekstappeal uit, misschien alleen op lesbo-lezeressen, in elk geval wel op mij. Het tweede signaal is, opnieuw, de eenzaamheid die deze figuur omringt.

Virgo

Zij is een wezen tussen vrouw en knaap -
Zij heeft de strakke passen van een jongen
Soms ligt zij als een poes inéengedrongen:
Dan schijnt zij vrouw, en glimlacht in haar slaap.

Haar ogen zijn van amber, en die weten
veel wegen, die haar mond aan geen verraadt -
Zij spiegelt zich in 't water als zij baadt
Haar lijf is rank en koel en nooit bezeten.

Zij houdt van lichte bloemen zonder geur,
lang kan zij zwemmen in de groene bronnen -
Zij leest veel en aandachtig, zoals nonnen
dat doen, alléén, achter gesloten deur

terwijl het zonlicht aan de wanden fluistert
en 't glas-in-lood raam donker glanst als wijn.
Zij heeft de trots van hen, die eenzaam zijn,
een hart dat wacht en aan de stilte luistért. -

Haasse 1945:8

Heel belangrijk voor opbouw en werking van het gedicht is de tot het eind toe volgehouden niet-persoonsgebonden focalisatie-positie, waardoor de ‘zij’ (in de derde persoon) van een afstand wordt bekeken. Het gebruik van het woord ‘wezen’ maakt de bekekene eveneens geheimzinnig. Deze focalisatie creëert een voyeurssituatie. Uitgenodigd tot dit voyeurschap, word je als lezer tegelijk ook teleurgesteld: de belangrijkste boodschap die het ‘wezen tussen vrouw en knaap’ uitzendt is de ondoordringbaarheid van haar geheim. Dat geheim wordt aangeduid in: ‘*schijnt* zij vrouw’ (maar zij is niet wat zij schijnt); ‘glimlacht in haar slaap’: dat suggereert dat zij iets droomt of aan iets denkt dat haar doet lachen. De focalisator ziet daarvan alleen de *buitenkant,* en dat schept een raadsel. Ogen ‘die weten veel wegen’: wetende ogen zijn opnieuw suggestief, maar ze spreken niet. ‘Verraden’ in ‘die haar mond aan geen verraadt’ verwijst weer naar het semantische veld *geheim*. Bij ‘alleen, achter gesloten deur’ wordt de deur voor onze voyeursneus letterlijk dichtgegooid. Zo duidt het gedicht Virgo's geheim aan, terwijl het dat tegelijk beschermt.

‘Virgo’ betekent ‘maagd’, en dat is tevens de benaming van een sterrenbeeld. Het karakter van maagden is volgens de populaire astrologie koel. Verder connoteert ‘maagd’ ook het jonge, nieuwe,

onaangeraakte. Het zwemmen in de ‘groene bronnen’ bevestigt dat aspect van nieuwheid, van groei uit een nieuwe oorsprong. Het betekenisaspect (erotisch) koel is aanwezig in: ‘Haar lijf is rank en koel en nooit bezeten’. ‘Zij houdt van [...] bloemen zonder geur’ en de vergelijking met nonnen roepen opnieuw het celibataire op. Dat wordt nog versterkt door de tegenstelling met het zonlicht/glanzen als wijn. Zonlicht en wijn kunnen gezien worden als stereotiepe symbolen van warmte, volte, leven, maar die bevinden zich aan de buitenkant van de ruimte waarbinnen zij is. Haar rijk is van een andere orde. Zij is alleen en zichzelf genoeg. Zij heeft het geduld om op een ander bestaan te wachten.

‘Virgo’ verwijst naar verschillende interteksten, maar die zijn zowel literair als niet-literair. Die scheiding is zelfs niet meer te trekken. Allereerst is er een relatie tussen de focalisatie-positie van dit gedicht en de wijze waarop lesbiennes in andere literaire teksten vaak gefocaliseerd worden. Hiervoor zei ik dat er in ‘Virgo’ een niet-persoonsgebonden focalisator is, die de ‘zij’ (in de derde persoon) van een afstand bekijkt. Elaine Marks.(1979) bestudeerde de lesbische intertekstualiteit in de Franse literatuur en wees daarbij op het veelvuldig voorkomen van *narratieve distantie* in literatuur met een lesbisch thema. Het sterkste voorbeeld is de ‘Apologie de la secte anandryne’ uit *L'Espion Anglois* (1777-78). De tekst bestaat uit een redevoering, een apologie van de lesbische liefde, gehouden door Mlle de Raucourt. Deze vertelster is van de lezer verwijderd door een drievoudig getrapte keten van doorvertellen: De rede van Mlle Raucourt wordt verteld door Mlle Sappho aan een mannelijke verteller die hem op zijn beurt weer schrijft aan een vriend en aan de lezer. Deze ‘remote narrative distance’ wordt ook gebruikt door Brantôme in zijn *Vie des dames galantes* en door Colette in *Le pur et l'impur*. ‘Lesbianism often appears in literature as something about which one has heard.’ Vooral de tribade is het object van obsessief (mannelijk) voyeurisme: ‘the tribade is always seen at a distance; she is talked about, reported on, spied on.’ (Marks 1979:358-60).

In de Nederlandse literatuur werd het voyeursstandpunt klassiek benut door A.H. Nijhoff in *Twee meisjes en ik* (1931). De mannelijke arts Bill leert twee meisjes kennen die bevriend worden met

elkaar. Het centrale verhaal van die vriendschap tussen Juana - die zich 'Juan' laat noemen - en Ann is vanuit Bills gezichtspunt geschreven. Alleen via zijn observaties en vermoedens komen we over Juan te weten dat zij zich in rijkostuum kleedt, opgeschoren haar heeft, trots en eenzaam - en verliefd op Ann is. De beschrijvingen van Juan treffen vanwege de karakteristieke geïntrigeerdheid van de beschouwer door Juans vreemdheid, haar raadsel. Een voorbeeld:

> Juan ligt met gesloten ogen, maar ik weet, dat zij wakker is. [...] Kleine vriendin, [...] je wenst geen hulp. Ik weet, dat je, in het neerslaan van je dunne oogleden, je geheim verdedigt, zelfs tegenover mij, en dat de smalle lijn van je dofrode lippen een beslissender grens vormt tussen jezelf en de buitenwereld, dan de grens die twee landen scheidt. (Nijhoff 1931:41)

Ook *The Well of Loneliness* van Radclyffe Hall zit vol van zulke distanciërende focalisatiemomenten, waarin Stephen of door andere personages, of door de 'alwetende verteller' van buitenaf wordt waargenomen:

> Alles wat scherp was in haar gezicht, trad plotseling aan het licht, de sterke lijn van de kaak, het vierkante, zware voorhoofd, de wenkbrauwen die te dik en te breed waren om mooi te zijn. (Hall 1928:48)

en:

> Verslagen en ongelukkig placht zij bij alle feestelijke gelegenheden haar vader op te sporen en naast hem te gaan zitten. Als een heel klein kind zat het groote, gespierde wezen [sic!] naast hem, omdat zij zich eenzaam voelde [...] en omdat zij haar harde les nog niet geleerd had, dat de eenzaamste plek ter wereld het land is, dat tusschen de beide seksen ligt.' (73)

De observatie van buitenaf lijkt op het eerste gezicht een literaire, narratieve strategie waarvan de geschiedenis binnen het literaire systeem te vervolgen is en dat in lesbische teksten een topisch

karakter heeft. Maar er is ook een relatie tussen deze *literaire* vorm van presentatie en *buitenliteraire* visies en teksten betreffende het lesbische. De *literaire* distantie-truc heeft een parallel in *sociale* distanciërende mechanismen.

Een belangrijke sociale parallel is het discours van de psychiaters, die aan het einde van de negentiende eeuw de homoseksualiteit construeren als degeneratieverschijnsel. De casussen die in de nieuwe standaardwerken als 'voorbeeldmateriaal' worden opgevoerd zijn vaak morbide. De lesbienne wordt een 'geval'. Geen vrouw maar een 'wezen'. Een aberratie die men kan demonstreren. Von Krafft-Ebing (1886) illustreert zijn werk bijvoorbeeld met genummerde 'Beobachtungen' waarin hij - in de derde persoon - telkens een afschrikwekkend specimen van de contrair-seksueel ten tonele voert. Dit type vertoog, van de psychiater als nieuwe deskundige die zich opstelt tussen de lezer en de aberratie, en met de aanwijsstok de afwijkingen benoemt en observeert, is de sociale parallel van het literaire vertoog, waarin de lesbienne door de focalisator stelselmatig op een afstand wordt gezet.

Tegen die achtergrond is het belangrijk te zien hoe deze topische 'mode of emplotment' van het lesbische in een tekst functioneert. A.H. Nijhoff en zelfs Radclyffe Hall konden zich mijns inziens nog niet losmaken van de psychiatrische associaties van het lesbische met het morbide en griezelig-abnormale. Dat Blaman, zoals ik hierboven liet zien, in het lyrisch ik van 'La Prisonnière' de distantie-van-zichzelf weet op te heffen door subject en object van de focalisatie samen te laten vallen, is een revolutionair moment. Na 1945 komen er steeds meer lesbische teksten die de lesbienne 'van binnenuit' beschrijven en de distanciërende focalisatie verlaten. In 'Virgo' vind ik de observatie van buitenaf heel mooi aangewend om de autonomie van 'Virgo' mee op te roepen. Het gedicht beschermt zelfVirgo's geheim, door het te suggereren zonder erin door te dringen. Haasse gebruikt een klassieke 'mode of emplotment' voor het scheppen van een nieuwe vrouwenfiguur, die niet in de gevestigde categorieën past.

Het voert te ver om alle indirecties van het gedicht 'Virgo' te volgen. Ik beperk me tot twee passages die ons bij eerste lezing uit

het mimesis-niveau dwingen. Ten eerste creëert het ‘wezen tussen vrouw en knaap’ een referentieel probleem. Het is - in Riffaterre's termen - een hypogram, dat zowel naar literaire als naar medische interteksten leidt. Literaire interteksten zijn de talrijke romantisch-decadente verbeeldingen van androgyne en hermafrodiete figuren (als bij De Balzac, Rachilde, Gautier, Péladan en Vivien: zie Praz 1970 en Meijer 1979b). Deze voorstellingen hadden een lange en complexe literaire nawerking: Blaman (1966:30) schrijft in 1944 nog een ‘Androgyne’, zie ook het opmerkelijke gedicht ‘Hermaphrodite’ van Yourcenar (1930). Op die nawerking kom ik direct terug. Als medische interteksten denk ik aan de geschriften van Richard von Krafft-Ebing (1886), Havelock Ellis (1897) en Magnus Hirschfeld (1914). Von Krafft-Ebing (*Psychopathia Sexualis* 1886) construeerde de lesbienne als mannelijke vrouw, bij hem een pathologische figuur.[10] Ook bij Havelock Ellis valt het accent weer op de mannelijke vrouw, als het lesbisch oertype.

Magnus Hirschfeld, zelf homoseksueel, tracht radicaal te breken met het denken in termen van pathologie. Hij beschrijft in *Die Homosexualität des Mannes und des Weibes* (1914) de gelijkgeslach-telijke gerichtheid als een aangeboren, dus biologische, maar *gelijkwaardige*, natuurlijke variant. Hij deelde lesbiennes en homo's in als een derde sekse tussen het mannelijk en vrouwelijk geslacht in, het zogeheten ‘derde geslacht’, een ‘Zwischenstufe’ of tussen-trap. Deze constructen zijn de interteksten van het ‘wezen tussen vrouw en knaap’ uit het gedicht ‘Virgo’. ‘Virgo’ sluit zich duidelijk aan bij de Hirschfeldse ‘Zwischenstufe’, de progressieve en van alle pathologie ontdane ‘re-cast’ van het monster van Von Krafft-Ebing.

De tweede indirectie is de vergelijking met de poes (‘Soms ligt zij als een poes ineengedrongen/ Dan schijnt zij vrouw en glimlacht in haar slaap// Haar ogen zijn van amber)-een hypogram, dat als intertekst ‘Le chat’ van Baudelaire (1861:46-47) oproept. Dat gedicht bevat de analogie tussen kat en vrouw. Ook Baudelaire's beroemde ‘Les chats’ (1861:79-80) dient zich als intertekst aan, omdat Virgo's kat-achtige eigenschappen-het zoeken van de stilte, (‘ils cherchent le silence’) het raadsel, de vreemde ogen (‘leurs prunelles mystiques’), de trots (‘S'ils pouvaient au servage incliner

leur fierté') de eenzaamheid, het sfinxachtige en het dromerige-er allemaal in te vinden zijn:

> Ils prennent en songeant les nobles attitudes
> Des grands sphinx allongés au fond des solitudes,
> Qui semblent s'endormir dans un rêve sans fin;

Baudelaire's katten hebben een dubbele natuur, 'Les chats puissants et doux'. De voorliefde voor boeken ('zij leest veel en aandachtig') is aanwezig in 'les savants austères' in wier huizen de katten leven: 'Amis de la science et de la volupté/ Ils cherchent le silence et l'horreur des ténèbres'. Het lustvolle aspect (Amis [...] de la volupté) ontbreekt in 'Virgo': de kat-vrouw van Haasse is een revisionistische lezing van het decadente beeld van de kat-vrouw voor een nieuwe context. Het seksuele aspect is onderdrukt om die nieuwe context te dienen. Baudelaire's kat wordt door Haasse herlezen tot metafoor voor de nieuwe, 'maagdelijke' vrouw die niet bij een man hoort, die zichzelf genoeg is, die wacht op een nieuw en ander bestaan.

De genoemde interteksten zijn van zeer verschillende herkomst: ze zijn literair, maar ook niet-literair. Terwijl het hypogram het ons in het gedicht onmogelijk maakt op referentieel niveau betekenis te geven aan het 'wezen tussen vrouw en knaap', draagt de medische intertekst wél referentiële betekenis. Zo brengen de interteksten via een omweg toch referentiële betekenisaspecten in het gedicht. Enerzijds ontvlucht het gedicht referentialiteit en vaste betekenis, door zijn indirecties. Anderzijds trekt het via die indirecties tal van nieuwe betekenismogelijkheden aan, *waaronder ook referentiële*. Het intertekstuele universum waarmee het gedicht in verbinding staat is daarmee niet beperkt tot alleen de literatuur, zoals Riffaterre wil. Ook de strikte scheiding die hij aanbrengt tussen het referentiële en het niet-referentiële is daarmee gerelativeerd. Om die reden lijkt het mij goed om beide codes: de sociaal-historische code én de intertekstuele, op literaire strategieën gerichte code steeds in combinatie te gebruiken. Ze hoeven niet aan elkaar tegengesteld te zijn, maar kunnen elkaar aanvullen. Uiteindelijk is zelfs elke poging om referentiële betekenissen van

niet-referentiële te onderscheiden tot mislukken gedoemd. Want het medische construct pretendeert weliswaar, als alle wetenschap, iets te zeggen over de 'echte' werkelijkheid, maar kan ook worden opgevat als een vorm van fictie. Sinds het baanbrekende boek van Hayden White, *Tropics of Discourse* (1978) is het mogelijk geworden de literaire 'modes of emplotment' en metaforen als vormkracht in niet-literaire discoursen te onderkennen. Literaire en niet-literaire discoursen krijgen daarmee een gemeenschappelijke noemer.

Tegen die achtergrond is misschien ook de hierboven zo vaak gesignaleerde anachronistische relatie tussen lesbische gedichten en de Decadentie te verklaren. In de decadente literatuur speelt de lesbienne een belangrijke rol. We ontmoeten haar niet alleen bij Baudelaire, maar bij talloze andere Franse negentiende-eeuwse schrijvers (Emplaincourt 1977) en tevens bij Engelse en Italiaanse decadenten. Terwijl, volgens de hypothese van Faderman (1981), de geleefde romantische vrouwenliefde nog niet gecriminaliseerd en geseksualiseerd was, verschijnen de lesbiennes al wel als seksuele en gevaarlijke figuren in de literatuur. Hoe komen die beelden, vijfenzeventig jaar na dato, bij Nederlandse dichteressen als Blaman en Haasse terecht?

Mijn hypothese is deze: het is bekend dat het *medische* vertoog functioneerde als pre-tekst voor literaire teksten van de twintigste eeuw. Zonder uitzondering wijzen de onderzoek(st)ers van homo-literatuur en -geschiedenis, lezend met de sociaal-historische code, op de destructieve invloed van de seksuologische theorieën op de (zelf)beelden en de emancipatieliteratuur van homoseksuelen. Maar dat medische vertoog had op zijn beurt pre-teksten: *literaire* pre-teksten. Onder die literaire prefiguraties waren de romantische en decadente voorstellingen van het lesbische. Zo is te verklaren dat het met name de *lesbische* gedichten zijn, die de gesignaleerde anachronistische echo's bewaren. Het leven van de romantisch-decadente verbeelding werd kunstmatig verlengd, doordat die verbeelding als pretekst functioneerde voor de seksuologen. Zo werden elementen uit de romantiek en decadentie in het medisch vertoog in stand gehouden, terwijl zij in de literatuur een natuurlijke dood stierven. Het monster van Frankenstein leeft voort in Von

Krafft-Ebing. De psychiaters schrijven medische ‘gothic’. De lesbo-griezels van Péladan keren via het medische vertoog terug in de twintigste-eeuwse literatuur, om er opnieuw in te komen rond-spoken, terwijl deze nieuwe literaire context ze tegelijk aanpast aan nieuwe doelen. Deze intrigerende dialectiek tussen de discoursen verdient nader onderzoek. Vooral onderzoek naar de achttiende- en negentiende-eeuwse literaire prefiguraties van het medische vertoog lijkt veelbelovend.

7 ‘In woorden honderdvoud gekuist’

Ik besprak vroege gedichten van Blaman en Haasse, omdat deze auteurs een bijna onmogelijke pioniersrol vervulden. Ze vonden een taal voor het lesbische, dat door de seksuologen en psychiaters meer dan een halve eeuw lang was gecriminaliseerd tot ‘The Love that dares not speak its name’. Na de oorlog begon het thema langzaam in de poëzie door te dringen. Aanvankelijk werd het lesbische noch in het leven noch in de poëzie met name genoemd. We moeten het vermoeden, achter regels als ‘om de hemel niet te schenden/ moet ik mij fluist'rend tot u wenden/ in woorden honderdvoud gekuist’ (Blaman 1966:16). In de roman *Eenzaam Avontuur* is het lesbische slechts een voorzichtig nevenmotief, een hetero-liefde staat centraal. Blaman wilde een ‘universele’ auteur zijn en kocht die positie met een ‘universeel’ thema.[11] Het nadrukkelijk streven naar het universele is voor lesbische auteurs van Blamans generatie karakteristiek. Die generatie had zich absoluut niet kunnen permitteren het lesbische tot vanzelfsprekend hoofdthema te maken, of te accepteren als onproblematisch deel van de wereld-zoals Gerda Meijerink, Elly de Waard, Andreas Burnier, Astrid Roemer en Doeschka Meijsing dat nu wat gemakkelijker kunnen. In Nederland kozen Ida Gerhardt en Ellen Warmond die sekse-neutrale strategie, in de buitenlandse literatuur valt te denken aan de oudere Willa Cather, aan Mary Renault, Marguerite Yourcenar, Iris Murdoch, Gertrude Stein, H.D. (Hilda Doolittle) en haar vriendin Bryher: beroemde en gerespecteerde schrijfsters die zich met groot strategisch meesterschap verre wisten te houden van het lesbische zoals dat door de seksuologen was geconstrueerd, terwijl ze zich ook niet aanpasten met behulp van literair-hetero-

seksuele mimicry. Warmond en Gerhardt slagen er allebei in prachtige, ook erotische, gedichten te schrijven waarin noch de ‘ik’ noch de geliefde een ‘gender’ heeft. Ik citeer van beiden een gedicht:

Aan het water

Liefelijk waart gij in het wilgendal:
uw spreken donker en de zilveren val
van lachen als wij aan het water kwamen.
Hoe kort, hoe kort. O, noem het niet met name-
en de echo telkens van de overwal.

Gerhardt 1966, in 1985:425

Wat anders?

Wat is liefde anders dan
elkaar vertalen
in een sprakeloze taal?

woordenloos zeggen: luister
waterval van gefluister
hoor mij ik hoor je uit

en het ademloos antwoord:
je huid
juichend
zonder geluid.

Warmond 1961, in 1979:106

Alle signalen die tot de sekse van de ‘ik’ en de ‘jij’ zouden kunnen leiden ontbreken. Die consequent volgehouden neutraliteit stelde hen in staat te publiceren en als dichters gerespecteerd te worden, terwijl ze tegelijk een wereld schiepen buiten de traditionele gender-indelingen om. Voor de lezende lesbo gaat die neutraliteit werken als signaal. De gedichten van Warmond en Gerhardt ma-

ken door hun openheid lesbische betekenissen mogelijk. Terwijl zij, en ook Yourcenar, Stein, Cather en H.D., geen expliciet woord loslaten of hun openlijk lesbische werk niet publiceren, laten ze sporen in hun werk achter, tekens voor goede verstaanders. Yourcenar gebruikt in haar historische romans mannelijke homoseksuele personages. In bijna elke roman van Murdoch komt een homoseksueel voor. Bryher, H.D. en Mary Renault namen hun toevlucht tot de historische (Griekse) setting. Verwijzingen naar Shakespeare vormden - vanwege de meisjes in travestie en Shakespeare's reputatie - op zichzelf een erotische code (Altman 1985, Abraham 1985). Stein ontwikkelde een idiosyncratische erotische taal (Stimpson 1977 en 1984). Gerhardt verwijst vaak naar Sappho. Zelfs Elly de Waard - ik kom op haar terug in hoofdstuk 11 - gebruikt in haar eerste bundels nog het masker van de sekse-neutraliteit en de Sappho-signalen. Warmond heeft - weliswaar pas in 1970, één enkel speels erotisch vers waar de ‘jij’ wordt vergeleken met een gedicht:

> [...]
> je rijmt op jezelf als een ode
> een goed ouderwets gedicht
> met een vrouwelijk liggend ritme
> (of metrum, in elk geval
> vrouwelijk liggend) een huid...
> (niet zo halsoverkop!) een versvoet
> van vrouwelijk liggend
> kortom
> [...]
>
> Warmond 1970, in 1979:223

Die literaire signalen vinden hun sociale equivalent in het arsenaal aan verhullende termen dat vóór 1960 bestond om het lesbische mee aan te duiden: ‘zo’, ‘anders’, ‘van ons’, ‘van de familie’, ‘een landgenoot’, ‘van de verkeerde kant’ of ‘van de fluisterende gemeente’. Heteroseksuelen waren ‘uilen’, een term waarmee men elkaar kon waarschuwen als het gesprek niet door buitenstaanders begrepen mocht worden (Van Kooten Niekerk/Wijmer 1985:145).

Het Woord was in de jaren vijftig een provocatie. Lucebert schrijft het Woord in ‘Verdediging van de vijftigers’ dan ook ongetwijfeld op met de bedoeling de fatsoensrakkers te schokken:

> [...] uw fluisteren verduistert niet het kwade,
> noem het: dronken tine, limousine, lesbienne en het kapitaal,
> noem het: komintern en jerusalem en kadaveraal,
> straks dat alles zal u verneuken en verkreukelen en dan -
> godverdomme - geen genade.
>
> Lucebert 1949, in 1974:407

Verder komt het Woord zelden voor in de poëzie. Het is zeer uitzonderlijk als Christine Meyling het gebruikt in haar eerste en enige bundel, *Een hand voor ogen* (1955) in het gedicht ‘Droom’.

> **Droom**
>
> Je was weer erg lesbisch vannacht
> er liep een kegel uit je stem
> je ogen lagen in groot slem
> je lachte tot over je oren
> blozend op mij verliefd
> als geen ander schoof je
> naast me in de schoolbank
> van mijn jeugd ondeugd
> zei ik maar je ogen
> logen er niet om ik paste
> al mijn troeven haastig ruilend
> voor een latere neurose.
>
> Meyling 1955:25

‘Groot slem’ is een term uit het kaartspel (whist en bridge) en betekent al de slagen die in het spel gehaald kunnen worden. De vergelijking van deze gedroomde verleiding met een kaartspel wordt verderop voortgezet met ‘ik paste’ en ‘al mijn troeven’. In

de droom heeft de ‘ik’, terug in haar jeugd, een verliefd vriendinnetje. Haar ogen kijken zeker van de overwinning, zoals verliefde ogen dat doen. Maar de ‘ik’ past, uit angst denk ik, omdat de poging tot bagatellisering van de toenadering (‘ondeugd zei ik’) niet lukt. Het ontwijken zorgt voor ‘een latere neurose’: het gedicht is zo progressief omdat in de heersende moraal van 1955 het lesbische nog als neurose werd opgevat, niet het ontwijken ervan. De droom en het gedicht draaien hier de heersende moraal om. Met kennis van de code-woorden (‘zo’) wordt ook dit gedicht van Meijling gemakkelijk te herkennen als een (opstandig) lesbisch gedicht:

Dat is het

Hij begrijpt me wel
dat is het niet maar
als hij me begrepen heeft
zegt hij zo, ben jij zo

ik ben een vies beestje
dat over zijn leven kruipt.

Meyling 1955:23

Ook in de poëzie van Cor Klinkenbijl (1946) en Nel Noordzij (1954) is het lesbische, met behulp van een lesbisch interpretatiekader, leesbaar. Van Christine Meyling is helaas na haar eerste bundel nooit meer iets vernomen.

Lesbische betekenissen kunnen worden toegekend omdat lezers/ essen ze willen en durven toekennen. Aan het begin van dit hoofdstuk gaf ik twee teksten op om over na te denken: een van Elisabeth Eybers, ‘Krabbel’ en een van Paul Snoek, ‘Ik en zij’. Het gedicht van Snoek laat aan explicietheid niets te wensen over, maar het vindt in mij een ‘resisting reader’. De combinatie van seks en geweld (‘Mijn vingers geslepen tot snijdende messen,/ tot pijlen van staal met een weerhaak van ijs/ die met de scherpte van een pas gekaarde zeis/ haar zoete merg tot op het been doorklieven’) die

deze dichter zich bij het lesbische fantaseert, roept mijn afkeer op. De vergelijkingen van haar kus met een lont en haar tong met een reptiel kunnen me niet bekoren. De laatste hint naar het verlies van dit lief ‘in een prille lente’ (wordt ze misschien toch weer hetero?) vind ik stereotiep. Dit gedicht lijkt op wat pornografen en sommige mannen zich bij het lesbische plegen voor te stellen. Dat betekent overigens niet dat mannen geen lesbische gedichten kunnen schrijven. Het gedicht ‘Vriendinnen’ van J. Bernlef (1982:26) is daarvan een subtiel en overtuigend bewijs.

Het gedicht van Eybers is helemaal niet expliciet. Toch appelleert het aan mijn verlangen naar lesbische betekenissen. Een groepje van ‘vier ou skoolvriendinne’ en drie daarvan hebben hun illusies verloren, ‘drie deur vlyt/ en sedige fatsoenlikheid/ verslete, mededeelsaam, suur.’ Ze zijn, mogelijk, getrouwd. Ze hebben geen geheimen meer, geen dromen en verdriet, geen innerlijk leven, ze rusten niet in zichzelf, ze zijn onder de voet gelopen door man en kinderen. Waarin de vierde van deze drie verschilt blijft open.

> Slegs een, van wie die blik vergly
> uit die gesprek, bedek die vonk
> van drome en verdriet - nie jonk,
> maar driftig, ouderdomloos, bly.

Dat is een plaats van contemplatie, een ruimte die het gedicht schept om te denken over wat een vrouw in leven houdt, waarom de een zich onder de voet laat lopen en de andere autonoom blijft, de relativiteit van het ouder worden, de betekenissen van vrouwenvriendschap. Het gedicht schept dezelfde openheid als ‘Virgo’. De vierde vrouw heeft een ander leven, en waaruit dat bestaat is aangeduid, niet met name genoemd. De verlangende lezeres kan in die ruimte de mogelijkheid openen dat zij bewust ongehuwd is, dat zij autonoom en met vrouwen leeft. Ook Eybers' gedicht ‘Amasone’ (Eybers 1977:140), over het symbool van vrouwelijke autonomie (‘Krijgslustig, kuis en skoon soos Artemis/ knak ek my voor geen swakkeling-tiran’) doet dat appel op de verlangende lezeres.

Het lezen als lesbo betekent een bevrijding van het biografisch

determinisme, waarbij lesbische betekenissen uitsluitend worden toegewezen aan expliciet werk van notoir lesbische auteurs. Daarmee is ook afscheid genomen van het idee dat het lesbische - evenals het heteroseksuele - een afgesloten en exclusieve identiteit zou zijn. Evenals Rich (1981) beschouw ik de lesbische ervaring als een ervaringswereld die elke vrouw in zeer verschillende vorm en mate kan hebben. Zowel de dichteres als de lezeres kunnen die ervaringswereld meebrengen naar het schrijfproces en het leesproces. Rich's lesbisch continuüm bestaat evenzeer in de poëzie als in het leven en in de geschiedenis. Het belang van lesbische interpretatiekaders is dat zij de gedwongen heteroseksualiteit van het lezen opheffen. Leeswijzen zijn, evenals leefwijzen, het resultaat van een langdurige socialisatie. Ons is geleerd 'neutraal' te lezen: niet gericht op verschil, maar gericht op het algemene, canonieke, het symbolisch en ook vaak letterlijk 'mannelijke'. Zoals het 'lezen als vrouw' voor vrouwen de aangeleerde identificatie met de mannelijke perceptie doorbreekt (Fetterley), zo doorbreekt het 'lezen als lesbo' de aangeleerde heteroseksuele aanpassing. Naar analogie van het befaamde 'reading as a woman' (Culler 1983:43-64) roep ik bij deze het 'lezen als lesbo' in het leven.

Eindnoten:

1 Na aanvankelijke weerstand tegen het Zuidafrikaans, een taal waarin zoveel racisme wordt geuit - zie hoofdstuk 7 - heb ik Eybers geaccepteerd als een dichteres die ik vertrouw. Aanvankelijk lezend als 'resisting reader' heb ik in haar werk geen racistische of anderszins reactionaire elementen gevonden. Zij emigreerde in 1961 naar Nederland. In haar latere gedichten spreekt zij zich expliciet uit tegen het apartheidssysteem van haar geboorteland (bijvoorbeeld de gedichten 'Ontheemde' en 'Naturalisasie' in Eybers 1985:28 en 41). Ik ben het eens met Willem Jan Otten (NRC 13-3-1987): Eybers schrijft een Afrikaans waarin 'geweifeld kan worden [...] en zo hartstochtelijk gepiekerd over overgave en eenzelvigheid' dat haar taal diametraal staat tegenover 'de pitbullterriertaal die nu en dan op de t.v. te horen [is] uit de mond van mannen die zich vastbijten in hun verloren zaak.'

2 Zie voor het onderscheid tussen positivistische en emancipatorische ideologiekritiek Van Alphen (1987:67-71).

3 Anna Blaman, *Over zichzelf en anderen,* Amsterdam (Meulenhoff) 3e druk 1966 (oorspr. 1963) bevat 20 gedichten die in de jaren 1939-1948 in diverse tijdschriften verschenen. In 1977 werd deze verzamelbundel herdrukt onder de titel *Mijn eigen zelf*. Op het omslag is daar in handschrift nog een nieuw gedicht gereproduceerd: 'Al wat ik in ernst aan God zou kunnen vragen', ook te vinden in het bibliofiele Blaman 1984. In 1986 koos Meinderts 'Kruis of munt' - verschenen in aparte bibliofiele uitgave (Blaman 1986a) - en 'La Prisonnière', 'Dédié à une femme auteur et à l'humanité' en 'A une femme', ook bibliofiel uitgegeven (Blaman 1986b).

4 In *Vrouw en vriend* is als literaire verhullingsstrategie het masker gebruikt van een ook nog vaag gehouden mannenvriendschap - het gaat dus niet eens over lesbische liefde - maar ingevoerden in de subculturele code herkenden dat signaal.

5 Die constatering is gebaseerd op interpretatie, niet op de auteursintentie waarover we voor dit gedicht beschikken. In een brief van 15 november 1948 aan Marie-Louise Doudart de la Grée schrijft Blaman ter toelichting op 'La Prisonnière': 'Ik zal je nog een droevig lesbisch gedicht overschrijven dat ik lang geleden schreef' (Blaman 1986b). Een auteursintentie vat ik op als een contemporaine lezersreactie, namelijk die van de auteur zelf. De auteur is haar eigen lezer. Auteursintenties kunnen, als ze aan andere lezers bekend zijn, de interpretatie uiteraard beïnvloeden, maar ze beletten niet dat andere lezers hun eigen gang gaan met het gedicht.

Auteursintenties hebben met andere woorden niet meer autoriteit dan andere interpretaties (zie ook LaCapra 1983:36-39). Het lezen als lesbo moet principieel in de lezer/es resideren.

6 Andere bronnen voor de context van het lesbische bestaan in de jaren dertig: Stokvis 1939, Tielman 1982 en Van Kooten Niekerk/De Wit 1979.

7 Stockinger ziet niet alleen de imitatieve relatie tussen maatschappelijke marginaliteit en de ruimtes die zowel beschermen als isoleren. Hij wijst ook op het in deze context compenserende gebruik van de bucolische traditie. De vrije natuur kan dienen om 'die unnatürliche Liebe in der Natur zu regenerieren'.

8 Voor een moderne lesbische lezeres zijn Baudelaire's lesbiennes overigens problematisch en grotendeels onverteerbaar, evenals de lesbische figuren bij decadenten als Swinburne en Péladan. Het zijn voyeuristische mannenfantasieën. De lesbienne was een figuur waarop de decadente obsessie met de monsterlijke schone, de verslindende vrouw, het exotisch-seksuele geprojecteerd kon worden. Als een dergelijk projectiescherm dienden ook zwarte, creoolse en joodse vrouwen: de decadente verbeelding is vergeven van racisme.
Over de vraag of deze literaire beelden zich progressief dan wel regressief verhielden tot de ophanden zijnde seksuele en feministische revolutie wordt zeer verschillend gedacht (zie Faderman 1981:254-276; Meijer 1979b; Eliade 1962; De Courtivron 1979). Afgezien van die vraag geloof ik dat deze literaire projecties in eerste instantie niets te maken hadden met de reële vrouwen uit die tijd. Intussen *werden* deze beelden wel werkelijkheidsvormend, een uitermate 'mixed blessing'.

9 Eerder plaatste Adriaan Venema (1972:59) dit gedicht ook in een lesbische context.

10 Het schrikbeeld: 'Unvergesslich ist mir eine Dame von mehr harten Gesichtszügen, sehnig muskulösem Bau, schmalen Becken, männlicher Gehweise, die kurzgeschorene Haare trug, einen Männerhut, Zwicker (lorgnet), Herrenpaletot und Stiefel mit Absätzen.' (Krafft-Ebing 1918:284). Die monsterlijke symptomatiek is vervolgens overal te vinden: 'Wer aufmerksam die Damen in der Grossstadt betrachtet, findet gar häufig Persönlichkeiten, die durch kurze Haare, mehr männlichen Zuschnitt der Oberkleider usw. des Uranismus verdächtig erscheinen' (284).

11 Niettemin las Annie Romein-Verschoor door die verplaatsingsstrategie heen: volgens haar gaf het lesbische meisje Berthe in *Eenzaam Avontuur* de normen aan waarnaar de personages op het eerste plan worden gemeten.

> Het is de norm van wie het moeizaam doorgezet verlangen naar zelfhand-having dwingt de 'andere' liefde als nobeler, onzelfzuchtiger, als een eeuwige droom, vrij van de eis der noodlottige vervulling te zien, in één woord als de rechtmatige bezitster van het rozenprieel, en de 'normale' liefde in de armzalige directheid van de divan met de borrelfles ernaast uitgebannen uit het broze heiligdom van de belofte, het verlangen en de nadering. (Annie Romein, geciteerd in Blaman (1966:45), 'Het laatste woord over Eenzaam Avontuur')

Een deconstructie *avant la lettre*, en een fraai voorbeeld van mijn stelling dat het lezen als lesbo een interpretatiekader is dat door elke lezer/es kan worden ingezet.

IV
Literair-historische reflecties

> ‘Collingwood in his *The Idea of History* (1946) [...] describes the historical method as “torture”. The inquisitioner gets the answer he wants and the witch forever escapes as she is burned. The historian kills the past he claims to resurrect.’
>
> Linda Orr, ‘The Revenge of Literature’ 1986:17

Hoofdstuk 9
De grote melancholie
Dichteressen in de jaren vijftig

De literatuurgeschiedenis verkeert in een (heilzame) crisis. De kritiek en de nieuwe voorstellen komen van vele kanten. Feministen behoren tot de critici, en maken tegelijk een tegenvoorstel concreet: zij brengen de literaire vrouwentradities in kaart, die in het dominante evolutionistische geschiedverhaal aan het oog zijn onttrokken. De hypothese van de relatief zelfstandige literaire vrouwentraditie (s) werkt als een zoeklicht. Het geeft bijvoorbeeld zicht op het werk van de dichteressen in de jaren vijftig, dat tot op heden nauwelijks voorkwam in de Nederlandse literatuurgeschiedenis. Het mythische beeld van de (mannelijke) Vijftigers domineert de periode volledig. Uitgaande van een vrouwelijke traditie wordt de poëzie van dichteressen uit de jaren 30 en 40 vergeleken met die van de jaren 50. Ook bij de vrouwen speelt zich een revolutie af, die sterk verschilt van die onder mannelijke dichters. 'De Grote Melancholie' wordt voorgesteld als een categorie van classificatie die het mogelijk maakt een aantal dichteressen uit de jaren vijftig (Warmond, Michaelis, De Vreede, May) met elkaar te verbinden. Vasalis en Peijpers onderscheiden zich van de Grote Melancholie: zij representeren binnen de vrouwenpoëzie een andere richting: het (pre) feministisch onbehagen. Theorieën van Sigmund Freud en Alice Miller over depressie vormen het kader voor psycho-kritisch commentaar op gedichten uit de Grote Melancholie. Tenslotte wordt het depressieve syndroom geplaatst in de context van de collectieve situatie van vrouwen in de jaren vijftig.

> 'Het sentiment, dat uit deze poëzie spreekt [...] is dat van een verdrukte minderheid met hoop op het slagen van het verzet. Eerst dacht ik: ze moeten een lichaamsgebrek hebben, toen: ze haten zichzelf, daarna: ze willen ons doodslaan [...]'
> M. Vasalis. 'Naar aanleiding van *Atonaal*' 1952:113

1 Inleiding

Sinds haar ontstaan in de negentiende eeuw heeft de literatuurgeschiedschrijving al meermalen op haar grondvesten staan schudden (Van Luxemburg e.a. 1983: 263-275; Spies 1984; *Twee eeuwen* 1986:12-41). Desondanks hebben zowel de oude positivistisch-biografische, als de werk-immanente en structuralistische, en zelfs de receptie-benaderingen enkele centrale vooronderstellingen gemeen. Zij bleven en blijven ervan uitgaan dat er zoiets bestaat als De Literatuurgeschiedenis; dat De Literatuurgeschiedenis gekend en beschreven kan worden in haar historische tijdperken; dat de indelingen in stromingen, genres, normsystemen en periode-codes corresponderen met objectieve historische feiten; en dat een reeks van Grote Werken - de Canon - de ruggegraat vormt van deze Ene Literatuurgeschiedenis.

Deze vooronderstellingen leiden tot een literatuurgeschiedschrijving waarbij fenomenen die niet passen in de tevoren aangenomen Ene Literatuurgeschiedenis, niet genoemd worden of als marginaal worden bestempeld. De mythe van De Ene Literatuurgeschiedenis berust op haar beurt op de veelomvattender humanistische mythe van De Ene Cultuur. Niet alleen de geschiedenis van de literatuur, maar ook die van de beeldende kunsten, van de architectuur, van de filosofie, en de verschillende terreinen van de geschiedenis zelf worden gedomineerd door deze te weinig aangevochten overtuiging dat ‘grote’ kunstwerken, ‘grote’ filosofische stelsels en ‘beslissende’ historische gebeurtenissen in hun historische volgorde beschreven kunnen worden: de geldige uitdrukking van ‘universele, menselijke’ ontwikkeling. Deze opvattingen van historiografie bepaalden het discours van de handboeken die we nog steeds gebruiken. De verhalen die ze vertellen worden niet gepresenteerd als interpretatieve voorstellen tot het ordenen van een aantal gekozen feiten, maar als de feiten zelf. Degene die beschrijft en selecteert blijft zelf veilig buiten schot, ergens tussen het Menselijke en het Universele in.

Maar meneer Universeel wordt een dagje ouder. Het feit dat het produceren van in-leer-gebonden, al-omvattende nationale literatuurgeschiedenissen niet meer erg in trek is, zegt genoeg. Hoewel

er door de massa-media en op alle onderwijsniveaus nog steeds wordt vastgehouden aan de traditionele literatuurgeschiedenis, wordt er door degenen die haar moeten schrijven diep aan getwijfeld. De kritieken en de eerste vernieuwingsvoorstellen komen van vele kanten tegelijk: van ingewijden, van andere disciplines en van (relatieve) buitenstaanders. Ingewijden hebben de kloof gesignaleerd tussen de doorwrochte structuur-analyses van individuele werken en de, in vergelijking, oppervlakkige behandeling van deze werken in de literatuurgeschiedenis (Anbeek 1982). Anderen gaven de hoop op dat er een geschiedenis van kunst mogelijk is: alleen de - onessentiële - geschiedenis van schrijvers, instituties en technieken zou haalbaar zijn (Wellek 1973). De 'stromingen' werden, althans in theorie, sterk gerelativeerd (*Twee eeuwen* 1986). De neo-empirici (Groeben 1977) en de zoekers naar 'harde' wetenschap (Eibl 1976) voerden als bezwaar aan dat de traditionele literatuurgeschiedenis geen aanspraak kan maken op een wetenschappelijke status, en een nieuwe empirische en theoretische grondslag nodig heeft. Empirische receptie-theorie is onder andere een poging om de literatuurgeschiedenis een dergelijke hechte wetenschappelijke fundering te geven. Historische receptie-onderzoekers velden het vernietigende oordeel dat de traditionele literatuurgeschiedenis de moderne smaak extrapoleert naar het verleden en dat 'geschiedenis' noemt (Jauss 1975a). Literatuursociologen hebben de aandacht verlegd, van de canon zelf naar de diverse processen van canon-vorming - waardoor de canon in een zeer relatief licht kwam te staan (Verdaasdonk 1983/84, Lauter 1983, Bourdieu 1979, Tuchman/Fortin 1984). Ontwikkelingen binnen andere disciplines hebben de historiografie ook niet onberoerd gelaten. Het interdisciplinaire 'orality-literacy-debate' (Goody 1968 en 1977, Ong 1982, Pattison 1982, Lemaire (ed) 1986, 1987a en 1987b, stelde het schrift-centrisme aan de kaak en kan niet anders dan een aardverschuiving betekenen voor de oudere perioden van de literatuurgeschiedenis. De post-structuralistische filosofie kwam met ernstige epistemologische twijfels aan de mogelijkheid van kennis los van de taal: daardoor wordt de geschiedenis-als-opeen-volging-van-gebeurtenissen ('history as events') metafysisch. Geschiedenis-als-verhaal ('history as story') is de enige realiteit waarover we ooit kunnen beschikken (Orr 1986, *New Literary History*

1985/3:671-673). In de geschiedfilosofie heeft dat geleid tot een radicaal relativisme (Ankersmit 1983 en 1984; zie ook Bosch 1987 en Anbeek 1988) en tot de opvatting dat onze taalconstructies en metaforen onze historische voorstellingen vormen (White 1978 en 1984). Foucault (1970) bepleitte een omkering van historiografische methoden. In plaats van continuïteit kun je ook discontinuïteit zoeken. Continuïteit, coherentie en eenheid kunnen ook gezien worden als negatief, namelijk vanuit het perspectief van de werken, auteurs en betekenissen die tijdens de stroomlijning weg-gezuiverd zijn. Van groot belang voor het debat over literatuurgeschiedenis is verder de kritiek van de (betrekkelijke) buitenstaanders: zwarte critici (Gates 1984), (wit-) feministische criticae (Kolodny 1980, Lemaire 1987a en 1987b, Walsh 1986, Robinson 1985, Williamson 1984), schrijvers en critici uit de derde wereld (Mouralis 1975, Schipper 1983). Zij bieden ons het politieke perspectief van hen die buiten de literatuurgeschiedenis gesloten zijn. Vanuit de marge hebben zij niet alleen kritiek geleverd op de dominante literatuurgeschiedschrijving: zij brachten ook niet-canonieke tradities in kaart en ontwierpen alternatieve historische perspectieven. Zeer fundamenteel lijkt in dit opzicht het vervangen van een cultureel monisme door een cultureel pluralisme (Gilbert en Gubar 1985, Even-Zohar 1979). In plaats van één literatuurgeschiedenis zouden er misschien meerdere, of zelfs vele moeten zijn. Het concept van gelijktijdige veelvoud aan literaire culturen wordt nader uitgewerkt in de hoofdstukken 10 en 11. Over de algemene stand van zaken in de literatuurgeschiedschrijving is hiermee voorlopig genoeg gezegd.

2 Feministische literatuurgeschiedenis

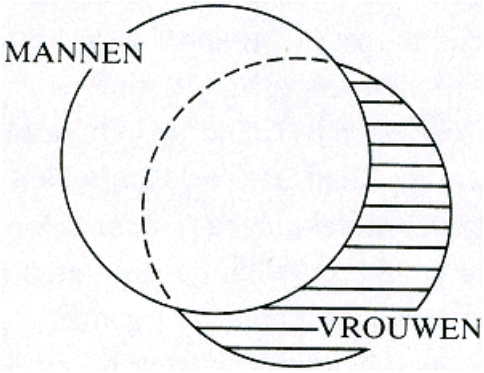
Feministen behoren tot de critici van de algemene literatuurgeschiedenis. Tegelijk wordt door feministische criticae ook literatuurgeschiedenis geschreven. ‘Separatistische’ literatuurgeschiedenis, want in deze fase lijkt iedere vorm van ‘algemene’ literatuurgeschiedenis uitgesloten. We moeten in geen geval het voorbeeld volgen van de feministische historicae die, onmiddellijk nadat ze het vruchtbare terrein van de vrouwencultuur hadden ontdekt, zich terug haastten naar de algemene geschiedenis (Scott 1984).

'Algemene' literatuurgeschiedenis lijkt een niet erg realistisch perspectief, misschien zelfs een theoretisch doel dat maar beter nooit bereikt kan worden. Een groot gedeelte van een eventuele nieuwe algemene literatuurgeschiedenis, namelijk de veelsoortige tekstuele expressies van vrouwenculturen, begint pas nu ontdekt te worden. Om dit nieuwe materiaal niet weer te laten wegzakken, lijkt het schrijven van vrouwen-literatuurgeschiedenissen realistisch en noodzakelijk. Dat is op zichzelf een vorm van kritiek op de dominante literatuurgeschiedenis, omdat de feministische literatuurgeschiedenis het perspectief kiest van de werken, auteurs en betekenissen die tijdens de stroomlijning weggezuiverd zijn. We zijn gewaarschuwd tegen de fouten die de dominante literatuurgeschiedenis maakte: bevooroordeeldheid, eenzijdigheid, de rechtlijnig evolutionistische verhaalstructuur, oversimplificatie, waarde-oordelen die niet gerelateerd worden aan het belang van de criticus/ca die ze uitspreekt, de onderdrukking van alles wat niet onder de tevoren vastgestelde categorieën valt. Tegelijkertijd hoeven we ook weer niet roomser dan de Paus te zijn. De grote hoeveelheid verzamelend en interpreterend werk die verzet moet worden, mag niet van te voren al worden weggespoeld door theoretische skepsis. Een historische beschrijving van literaire culturen van vrouwen, gepresenteerd als een interpretatief voorstel voor de samenhang en de betekenis van clusters gekozen en, tot nu toe, op grote schaal buitengesloten teksten, zal op zich al zeer confronterend zijn voor de traditionele literatuurgeschiedenis. De nieuwe hypothese dat vrouwen tot op zekere hoogte eigen literaturen hebben, heeft al enorm veel opgeleverd (Bogin 1976, Brügmann 1986, Christian 1980, Díaz-Diocaretz 1984, Göttner-Abendroth 1982, Lauter 1984, Lemaire (red.) 1986, Moers 1976, Showalter 1977, Lemaire 1987b, Gilbert/Gubar 1984 en 1985). Die hypothese biedt ons een stuk gereedschap, een zoeklicht dat ons kan helpen een ongelooflijk groot aantal nieuwe ontdekkingen te doen. Hoe uiteenlopend de methoden, de uitgangspunten en de resultaten van deze auteurs ook mogen zijn, een ding hebben ze gemeen: ze hebben zowel vrouwelijke auteurs (her)ondekt alsook uit de gevestigde mannelijke traditie gelicht (tijdelijk of voorgoed, gedeeltelijk of helemaal), om vervolgens te proberen een nieuwe benadering van hun werk te vinden. Ik denk dat het noodzakelijk is deze hypothese

als uitgangspunt te nemen, willen we zelfs maar toegang krijgen tot het werk van vrouwen.

In dit hoofdstuk bespreek ik enkele Nederlandse vrouwelijke dichters uit het decennium 1950-1960. We kunnen de samenhang in haar teksten pas ontdekken als we voorbijgaan aan de stromingen en categorieën die de literatuurgeschiedenis tot op heden voor deze periode hanteerde. Als we die gefixeerde indeling loslaten, moeten we natuurlijk komen met een alternatieve indeling: we moeten verschillende groepen teksten onderscheiden en benoemen. Evenals Showalter (1981) beschouw ik de vrouwenliteratuur niet als volkomen losstaand en onafhankelijk van literatuur van mannen. Hoe paradoxaal het ook klinkt: vrouwelijke dichters maken deel van de literatuur die hen marginaliseert: zij zijn erin geschoold en hebben deel aan haar poëtische tradities. Hier wordt de vraagstelling wat gecompliceerder: in hoeverre behoren zij wel of niet tot de dominante cultuur, en hoe kunnen we het gedeelte dat hier niet toe behoort beschrijven?

Ik zal gebruik maken van het model dat Showalter aanbiedt -zij nam het over van de antropoloog E. Ardener - voor het analyseren van de verhoudingen tussen de cultuur van vrouwen en die van mannen. Volgens Ardeners opvattingen vormen vrouwen ‘a *muted group*, the boundaries of whose culture and reality overlap, but are not wholly contained by, the *dominant (male) group*’. Als diagram:



Volgens dit diagram bevinden vrouwen zich bijna altijd gelijktijdig in twee tradities. ‘Women's fiction can be read as a double-voiced

discourse, containing a "dominant" and a "muted" story' (Showalter 1981:197-205).

Allereerst wil ik de Nederlandse literatuurgeschiedenis bekijken en de manier waarop deze vrouwelijke dichters uit de jaren vijftig behandelt. Daarna zal ik de veranderingen die de poëzie van mannen in de jaren vijftig onderging vergelijken met de veranderingen in de poëzie van vrouwen in die periode. Tenslotte wil ik een voorbeeld geven van een categorie die ik de Grote Melancholie heb genoemd. De Grote Melancholie is karakteristiek voor een bepaalde groep vrouwelijke dichters, en alleen voor vrouwelijke dichters. Vanuit antropologisch standpunt bezien zou je haar poëzie kunnen vergelijken met een rite die alleen door vrouwen wordt uitgevoerd, die mannen niet herkennen en waarvan ze zelfs geen weet hebben. Uit dit 'uit twee monden komende' vrouwelijke discours over de Grote Melancholie zal ik zowel het 'dominante' als het 'monddood gemaakte' verhaal proberen te lichten.

3 Nederlandse poëziegeschiedenis

De meest gebruikte algemene Nederlandse literatuurgeschiedenis is nog steeds het vierdelige boekwerk van Gerard Knuvelder (1954, laatste herziene druk 1977), dat de naoorlogse periode niet behandelt. Daarnaast is er een deelgeschiedenis, van auteurspoëtica's van de negentiende en twintigste eeuw (*Twee eeuwen literatuurgeschiedenis* 1986) dat de programmatische aspecten van de naoorlogse poëzie bespreekt. De geschiedenis van moderne poëzie waarmee we het moeten doen, bestaat uit fragmenten: twee hoofdstukken uit *Twee eeuwen*, een aantal retrospectieve essays die halve of hele decennia behandelen (Brems 1981, Fens 1967 en 1973, Fokkema 1974, Lovelock 1984), studies over bepaalde poëtische bewegingen (Den Besten 1954, Brems 1976, Fokkema 1979, Rodenko 1977), inleidingen bij nieuwe literaire bladen, poëzie-specials van tijdschriften (*Maatstaf* 1958/59, *Maatstaf* 1983, *De Gids* 1962, *Raster* 1984), hoofdstukken in literaire naslagwerken (*Kritisch Lexikon* 1980), schoolboeken en natuurlijk een massa artikelen over individuele dichters. De literatuurgeschiedenis lijkt op dit terrein weinig georganiseerd en daardoor niet erg vatbaar voor kritiek.

Wanneer we deze literatuurgeschiedenis aan een nader onderzoek onderwerpen blijkt ze, ondanks haar fragmentarische karakter, toch niet zo ongrijpbaar als ze lijkt. De genoemde essays en inleidingen bevatten veel 'idées reçues' en vertonen een duidelijke consensus over wat wel en wat niet belangrijk is in de Nederlandse poëzie. Hoewel het koor van critici soms ruziet over prioriteiten en verschillende stemmen heeft, zingen die stemmen toch allemaal hetzelfde lied: ze delen de vooronderstelling dat er Een Literatuurgeschiedenis bestaat. Ze zijn het erover eens dat een bepaalde reeks van dichters en richtingen de enige echte is. Als er al iets over vrouwelijke dichters wordt gezegd, gebeurt dat vaak in een paar bijzinnen en worden ze heel onhandig ergens in een al vastliggende geschiedenis van mannelijke dichters ingepast.

Dientengevolge krijgen we uiteenlopende, maar altijd nogal eenvoudige beelden voorgeschoteld van de verschillende perioden in de dichtkunst. De jaren vijftig zijn daarvan een goed voorbeeld. Het decennium 1950-1960 wordt steevast gepresenteerd als een periode die volledig gedomineerd werd door mannelijke dichters die zich verenigd hadden in een beweging, de 'Vijftigers' ofwel 'Experimentelen'. Zij vormden een losse groep die een kort leven beschoren was, maar grote invloed had. Het beeld is bekend: de groep bestond uit voornamelijk zeer jonge mannen, en zette zich nogal agressief af tegen de oudere dichters, de *Criterium*-generatie. Zij deed een aanval op het traditionele poëtische jargon met zijn eufemismen en zijn indirectheid. Zij dreef de spot met de klassieke vormen en de traditionele esthetiek van de poëzie. De Vijftigers waren anti-esthetici, atheïsten en anti-rationalisten en kenden weer waarde toe aan intuïtie, associatie, droombeleving en het lichamelijke. Velen van hen waren geïnteresseerd in jazz, primitieve kunst en de stijl van schilders als Karel Appel. In hun poëzie braken ze de grammatica en de syntaxis af. Taal werd weer gehoord als klank. Sommigen van hen ontwikkelden theorieën over het 'autonome gedicht', vanuit de bewering dat het gedicht geen tevoren geconcipieerde betekenis is die in een bepaalde vorm is gegoten, maar een plek waar de taal zichzelf naar allerlei betekenissen toewerkt.

De Vijftigers introduceerden het Modernisme in de Nederlandse literatuur. Al heel snel na hun luidruchtige en sensationele verschij-

nen werden zij geaccepteerd en erkend. Hoe belangrijk de inbreng van de beweging van Vijftig misschien ook geweest mag zijn, ze is door de Nederlandse literatuurhistorici tot mythische proporties opgeblazen. Of beter: Nederlandse historiografen hebben de jeugdig-megalomane zelfpromotie van de Vijftigers klakkeloos overgenomen als het historisch juiste beeld. Ook Anbeek (1988) wijst op het elementaire gebrek aan bronnenkritiek bij de literatuurgeschiedschrijvers: men gelooft wat de literatoren zeggen, over zichzelf, over de eigen club en over degenen tegenover wie zij zich willen profileren. Voor de jaren vijftig betekent dit, dat iedere literaire levensvorm buiten de Vijftigers over het hoofd wordt gezien, of uitsluitend in relatie tot 50 wordt bekeken. Dat geldt vooral voor de vrouwelijke dichters.

4 Dichteressen in de jaren vijftig

Er publiceerden verrassend veel vrouwelijke dichters in de jaren vijftig. Onder hen waren M. Vasalis, Elisabeth Zernike, Ida Gerhardt, Sonja Prins, Christine Meyling, Mies Bouhuys, Ankie Peijpers, Cor Klinkenbijl, Ellen Warmond, Hanny Michaelis, Mea Strand, Harriet Laurey, Nel Noordzij, Louise Moor, Inge Lievaart, Elisabeth Cheixaou, Hans van Zijl, Lydia Dalmijn, Inge Tielman en Mischa de Vreede. In geschriften over de poëzie van de jaren vijftig worden velen van hen niet genoemd, of er wordt in nawoorden en voetnoten naar hen verwezen als ‘anderen’, ‘traditionalisten’ (samen met de traditionelere mannen) of als eenlingen. In het algemeen wordt het werk van vrouwen nooit op eigen merites beoordeeld, maar altijd behandeld in vergelijking tot de poëzie van de Vijftigers.

Van Bork (1983:225) schrijft over Ellen Warmond: ‘Hoewel deze poëzie wat de taalvorm betreft aansluit bij de poëzie van de vijftigers heeft zij een daarvan afwijkende eigen inhoud.’ Zou het bestaan van poëzie met een ‘afwijkende eigen, inhoud’ het beeld van de poëzie van de jaren vijftig mogelijkerwijs nuanceren? Die vraag wordt nooit gesteld. Rodenko's karakterisering van Warmonds poëzie wordt vaak door andere auteurs aangehaald: ‘De transpositie in het experimentele van de oude Criterium-poëzie’ (Rodenko 1956:175). Met deze formulering schuift Rodenko War-

mond ergens tussen de gevestigde categorieën die hij al kent: Criterium-poëzie (waar Warmond geen enkele affiniteit mee heeft) en Experimentelen. Rodenko zoekt niet naar een categorie die direct karakteriseert wat Warmond schrijft. Hoewel hij waardering heeft voor het werk van Warmond (omdat ze affiniteit met Vijftig vertoont) verklaart hij in hetzelfde essay dat ze niet als een echte Vijftiger beschouwd kan worden omdat ze het geloof in de nieuwe autonome poëzie niet deelt. De moderne mannelijke poëzie die de heersende mode is, vormt de enige bril waardoor Rodenko wenst te kijken, en zijn enige maatstaf. Zijn compliment komt in feite neer op het soort lof dat iedere vrouw zo goed kent: 'Ik waardeer je zeer, je bent bijna zo goed als een man, maar een man ben je natuurlijk niet'. We kunnen dezelfde vraagtekens zetten bij het essay van Jan van der Vegt (1981) over Warmond. Van der Vegt maakt intensief gebruik van het mannelijk existentialisme om Warmonds werk te duiden. Maar moeten we, om een interpretatiekader voor een vrouwelijk dichter te vinden, alleen uitgaan van de stromingen in de mannencultuur? Zodra critici uitgaan van de vooronderstelling dat er Een Literatuurgeschiedenis is, worden mannenbewegingen en -prestaties het criterium voor alles. Zelfs als deze critici en historiografen het over vrouwen hebben, praten ze eigenlijk over mannen. Om daadwerkelijk zicht te kunnen krijgen op de vrouwelijke dichters zullen we de mythe van de ene literatuurgeschiedenis moeten loslaten; we zullen moeten uitgaan van het hypothetisch bestaan van meerdere literaire culturen, waaronder een vrouwelijke literaire cultuur; we zullen categorieën moeten bedenken die van wezenlijk nut kunnen zijn bij het definiëren en begrijpen van wat vrouwen schrijven.

Hierboven noemde ik de schare van dichteressen die in de jaren vijftig publiceerden. Ik heb haar werk globaal vergeleken met de poëzie van de dichteressen die in de jaren dertig en veertig actief waren: Clara Eggink, Jacoba Eggink, Jo Landheer, Kitty de Josselin de Jong en Truus Gerhardt, terwijl ook de oudere Henriette Roland Holst en Hélène Swarth nog publiceerden. Op dezelfde manier werd de poëzie van de mannelijke Vijftigers vergeleken met die van de mannelijke voorlopers. Er is onder de vrouwen een globale verschuiving te zien. Gedeeltelijk lijkt die verschuiving

een reflectie van de evolutie in de poëzie van de mannelijke dichters. Bij nader onderzoek kan er toch ook sprake zijn van een eigen, anderssoortige evolutie. Ik som mijn bevindingen op:

1. Het traditionele poëtische jargon, klassieke vormen en verplicht rijm worden door de 'Vijftigsters' verworpen. Er worden vrijere en modernere soorten poëzie ontwikkeld, maar grammaticale structuren en zinsconstructies worden over het geheel genomen intact gelaten. Vrouwelijke dichters schijnen vertrouwen te hebben in de taal als expressie-middel en doen geen pogingen een radicale wig te drijven tussen de taal en haar bekende betekenissen.
2. Religie wordt steeds minder gekozen als onderwerp of referentiekader.
3. Beschrijvingen van het lichamelijke worden ondubbelzinniger. Erotische gedichten worden explicieter en hartstochtelijker. Zelfs toespelingen naar het lesbische (zie hoofdstuk 8: Meyling, Noordzij, Klinkenbijl) worden mogelijk.
4. Het dagelijks leven en de spreektaal worden toegelaten tot de poëzie.
5. Er duiken twee nieuwe thematische complexen bij vrouwelijke dichters op:
    a. een sterk gevoel van onheil en depressie. Het leven wordt als doods, nutteloos en waardeloos afgeschilderd. Dit is wat ik 'de Grote Melancholie' noem.
    b. een pre-feministisch bewustzijn en een verwoording van gevoelens en ideeën die in 1970, bij het begin van de huidige feministische beweging, collectief naar voren zouden worden gebracht. Ontevredenheid met het heersende sex/gender-systeem.

6. De tegenstelling natuur/cultuur krijgt een nieuwe betekenis. Natuur is in poëzie van vrouwen niet langer de (stereotiepe) idyllische, rustgevende natuur waar geen conflicten bestaan. Voor veel vrouwelijke dichters gaat 'cultuur' (mensen, steden, kamers enz.) associaties oproepen met een onecht (vrouwelijk) zelf. Natuur wordt daarentegen geassocieerd met het vrije, ware, niet-gesocialiseerde vrouwelijke ik. Natuur kan in deze poëzie woest en beangstigend zijn en er kan tegelijk naar worden verlangd als naar iets onbereikbaars.
7. Een toenemende politieke betrokkenheid dringt door in poëzie van vrouwen.

Op het eerste gezicht lijken sommige van deze veranderingen in de poëzie van vrouwen een navolging van de veranderingen in de poëzie van mannen. Laten we bijvoorbeeld het eerste punt eens bekijken, de modernisering van het traditionele poëtische jargon. Vrouwen moderniseerden ook, maar gingen daarin niet zover als mannen.Terwijl mannen begonnen te experimenteren met het autonome gedicht en stapels gedichten over het dichten zelf schreven, ontwikkelden vrouwen wel moderne dichtvormen, maar ze bleven vasthouden aan hun veranderde, persoonlijke thema's. Ongetwijfeld betraden vrouwen een nieuw poëtisch paradigma, maar ze hielden de zinsbouw in ere, gingen zich niet te buiten aan zeer vergezochte metaforen, verloren zich niet in barokke woordspelingen, associatie- of klank-spelletjes, kortom, ze deden niet mee aan de mannelijke experimenten, die de oude, gevestigde (mannelijke) poëzie tartten.

Betekent dit nu dat vrouwen dezelfde dingen doen als mannen, alleen in wat mindere mate? Ik denk het niet. Zij gaan alleen maar zover als ze zelf willen gaan. Hun moderniseren heeft een ander doel. Zij willen hun thema's niet opofferen aan het experimenteren omwille van het experimenteren. Hun nieuwe poëtische vormen zijn functioneel voor de thema's die ze onder woorden willen brengen. Zo ontwikkelt Michaelis bijvoorbeeld - vanuit een oorspronkelijk traditionele stijl - een sober, tamelijk kort soort gedicht. Het is rijmloos, en bestaat uit een aantal grammaticale zinnen, soms zelfs een enkele zin. De regels zijn kort en er zijn veel enjambementen. Het gedicht wekt de indruk een zeer geconcentreerde uitbarsting te zijn van een lang gekoesterd gevoel, dat obsessief in de geest heeft rondgewoeld, en dat vervolgens in die ene ademloze zin is neergeschreven. Deze sobere, geconcentreerde uiting lijkt alles te zeggen wat er te zeggen valt. Michaelis' thema is vaak depressie, leegheid, en het gemis van een geliefde. Bij een dergelijk thema werkt deze stijl zeer effectief. Ook Warmond schrijft sobere, kale verzen met lange, haast allegorische metaforen. Die extensieve, intellectuele metaforen roepen een wereld op waaruit geen ontsnapping mogelijk is. Soberheid en intellectualiteit zijn absoluut niet karakteristiek voor de mannelijke Vijftigers.

Samenvattend: bij nader onderzoek vinden we geen vrouwen die

de mannelijke modernisering nabootsen. We zien twee verschillende soorten van moderniseren, die wat tijd betreft parallel lopen, die beslist niet geheel en al onafhankelijk van elkaar bestaan, maar die twee verschillende doelen dienen binnen twee verschillende poëtische culturen. Wat we in de poëzie van vrouwen zouden kunnen beluisteren als een echo van de mannelijke stem blijkt een vrouwelijke stem te zijn. Het moderniseren van de vorm is een fenomeen, dat in de poëzie van mannen als in die van vrouwen gelijktijdig optreedt. De nieuwe thema's in de poëzie van mannen en die van vrouwen wijken nog meer van elkaar af. De Grote Melancholie is hiervan een voorbeeld.

5 De Grote Melancholie

Een karakteristiek complex van thema's in de poëzie van vrouwen dat geen equivalent heeft in de poëzie van mannen is de Grote Melancholie. Ik gebruik de term als een categorie van classificatie die, naar mijn mening, op zichzelf staat en onafhankelijk is van mannelijke maatstaven, termen of stijlen. De Grote Melancholie refereert aan de honderden gedichten van vrouwelijke dichters, die tot nu toe in geen enkele categorie pasten en die allemaal handelen over diepe depressie. Het leven wordt als nutteloos gevoeld. Er is geen belangstelling voor de buitenwereld, noch voor andere mensen. Het lyrisch ‘ik’ - de persona - is niet in staat wat dan ook tot stand te brengen. Ze veracht zichzelf en maakt zichzelf verwijten. Er is geen greintje eigenliefde. Uit thematisch oogpunt gezien komen de gedichten grotendeels overeen met wat Freud als melancholie omschrijft:

> Die Melancholie ist seelisch ausgezeichnet durch eine tief-schmerzliche Verstimmung, eine Aufhebung des Interesses fur die Aussenwelt, durch den Verlust der Liebesfähigkeit, durch die Hemmung jeder Leistung und die Herabsetzung des Selbstgefühls, die sich in Selbstvorwürfen und Selbstbeschimpfungen äussert und bis zur wahnhaften Erwartung von Strafe steigert. (Freud 1982:106)

Moderne psycho-analytici gebruiken vaak de term depressie in

plaats van de Freudiaanse term melancholie, maar bedoelen hetzelfde. Ook Alice Millers theorie over depressie is zeer bruikbaar. Miller beschrijft depressie als het fundamentele verlies van contact met de ware gevoelens. Psychologisch gezien is de depressieve persoon een gevangene: hij/zij leeft volgens de wensen en projecties van anderen (de ouders bijvoorbeeld) en is niet in staat een eigen emotioneel leven te leiden (Miller 1982).

Het werk van Ellen Warmond en Hanny Michaelis wordt volledig gedomineerd door dit thema, en ook Lizzy Sara May en Mischa de Vreede schrijven deze zeer sombere gedichten. Ik zie de Grote Melancholie en het pre-feministisch bewustzijn als twee kanten van dezelfde medaille. De dichteressen Ankie Peijpers, Nel Noordzij en Vasalis gaan verder dan de melancholie: hun aanvankelijke depressie ontwikkelt zich geleidelijkaan tot (pre-)feministisch onbehagen of zelfs rebellie. Op deze verbanden kom ik later terug. Eerst wil ik de Grote Melancholie in de poëzie nader onderzoeken.

Ellen Warmond

De meest compacte beelden van leegheid vinden we bij Ellen Warmond. Ik citeer twee gedichten die bij elkaar horen:

Woonhuis

I

De klok heeft geen geheugen meer een ongewone
verbijstering kruipt zwijgend uit een hinderlaag
een overdwars gespleten kegel draag
ik tussen schouders die me vreemd voorkomen

de muren tonen hun verwarrende profiel
behangsels van herinnering die zich een uitweg wroeten
een klokslag die een uur geleden viel
rolt als een trage damsteen voor mijn voeten

twee dodelijk verschrikte handen liggen
als wezenloze vissen naast mijn bord
waar is het huis en wat is deze kamer
waarin ik langzaamaan een ander word?

II

Dit noemt men huis deze kubus
oordovende leegte met ramen
die iets verbergen en stoelen
die samenzweren

de vuurmond van een lamp die op
de schietschijf van de open
wijdopen pupil staat gericht
dat noemt men licht

deur die gesloten blijft
bel die niet overgaat
eenzaamheid
onraad

Warmond 1953 (1979):16-17

In beide gedichten beschrijft het lyrisch 'ik' zichzelf als gevangen in een huis. De titel 'woonhuis' is ironisch, want het wonen in dat huis is een gruwelijke ervaring. In het eerste gedicht wordt de klok gepersonifieerd: hij heeft zijn geheugen verloren. Dit leven ontleent zijn structuur niet meer aan tijd. De 'verbijstering' wordt voorgesteld als een agressief dier, dat voor de 'ik'-figuur op de loer ligt. De 'ik'-figuur is sterk van het eigen lichaam vervreemd: het lichaam wordt beschreven als een onbekend voorwerp, als niet meer dan een geometrische vorm, een gespleten kegel. Het is gewond, afgekoppeld, losgesneden. Een sterke vervreemding spreekt ook uit 'schouders die me vreemd voorkomen' - waar het waarnemend subject van het eigen lichaam is gescheiden. Het dualisme neemt extreme vormen aan. Dit keert terug in de laatste strofe: 'twee dodelijk verschrikte handen liggen/als wezenloze vis-

sen naast mijn bord'. Het bezittelijke 'mijn' wordt gebruikt voor een levenloos bord, terwijl de handen, zoveel dichterbij en behorend tot het eigen lichamelijk zelf, onpersoonlijk zijn, niets meer dan 'de handen'. Alle inwendige processen schijnen hier op voorwerpen in de onmiddellijke nabijheid te worden geprojecteerd. Het innerlijke is zo sterk dat het de 'ik' toeschijnt alsof het van buitenaf komt. De persona heeft het besef van tijd verloren en ervaart die als de laatste, lang verklonken uurlijkse klokslag, die naar haar voeten aan komt rollen. De eigen herinneringen van de 'ik' zoeken zich een uitweg, maar dit wordt voorgesteld als het vruchteloze, hulpeloze gewirwar van de patronen van het behang, die er niet in slagen zich van de muur te bevrijden. Ze blijven eeuwig rondtollen in dezelfde herhaling van zichzelf. Het gedicht eindigt in totale desoriëntatie. Een vreemde realiteit heeft de macht gegrepen.

In het tweede gedicht wordt het huis beschreven als een vorm (kubus), alsof de 'ik' van een andere planeet komt en geen contextuele kennis bezit. Ramen en stoelen worden ook hier gepersonifieerd als vijanden, die de 'ik'-figuur in de val willen laten lopen. De persona wordt opgejaagd, maar de lezer komt er nooit achter waarom. De vervolgingswaan wordt nog explicieter in de tweede strofe, waarin een lamp wordt waargenomen als een geweer, dat recht in het kijkende oog dreigt te schieten. Die metafoor strekt zich over drie regels uit en neemt allegorische dimensies aan, waardoor dit gesloten universum van doodsangst mede wordt gecreëerd. De geïsoleerde woorden aan het eind van het gedicht versterken het gevoel van totaal isolement dat wordt opgeroepen.

In de drie bundels die Warmond in de jaren vijftig publiceerde (Warmond 1953, 1955, 1957) keren beelden van gevangen zijn in een huis of kamer en van overvallen worden door existentiële angst en wanhoop telkens terug. In Warmonds poëzie is er geen tegenstelling tussen de ondraaglijke 'binnenwereld' en een 'buitenwereld', of de wereld der natuur. De buitenwereld is slechts een voortzetting van de betekenisloosheid. Terwijl het innerlijk leven desintegreert, valt ook de stad en zelfs de kosmische orde uiteen. Straten lopen nergens heen, 'sterren vallen doodsbleek uit hun banen', zoals in een van de gedichten staat. Natuurbeelden roepen winter-

se nachten en ijszeeën op, als referentiekaders die alleen maar nog meer kou en universele leegte suggereren. Nergens geeft Warmond een aanwijzing van een oorzaak of achtergrond voor deze achtervolgingswaan. Er zijn geen verwijzingen naar een concreet persoonlijk trauma, naar een verleden, de oorlog, een verloren liefde. Deze poëtische wereld is uit de tijd gevallen, er komen zelfs geen andere mensen in voor: het is moederloze en vaderloze poëzie; er komt geen zuster, geen broer, geen natuur en geen geliefde in voor. Het is ook geslachtsloze poëzie: het lyrisch 'ik' identificeert zich niet als mannelijk of vrouwelijk. De 'ik' is een vreemde voor zichzelf, alleen in een 'oorverdovende leegte'.

Een van de interpretatiekaders van deze poëzie kan zeker het psychokritische zijn, met psychoanalytische theorieën over melancholie als referentiekader; met name de theorieën van Melanie Klein, Freud (Laplanche/Pontalis 1982:I, 114-116; II, 512-513), Alice Miller (1982) en anderen. Een ander interpretatiekader dat zich meer op de sociologie inspireert, zou deze melancholie in verband kunnen brengen met de algemene waardencrisis en de culturele leegte na de oorlog en meer in het bijzonder met de collectieve situatie van vrouwen in de jaren vijftig. Binnen dat sociologische kader zal ik later enige opmerkingen maken. Eerst zal ik in het kort de Grote Melancholie bij Michaelis, De Vreede en May verkennen en het verband leggen met de tegenhanger hiervan: het (pre-)feministisch onbehagen.

Hanny Michaelis

Michaelis publiceerde haar eerste bundel (traditionele) poëzie in 1949. Haar tweede bundel, *Water uit de rots* (1957), is het resultaat van een modernisering zoals geanalyseerd in paragraaf 4. Vanaf 1957 gaan haar gedichten over melancholie, het onvermogen van het leven te genieten, over wanhoop en (verloren) liefde. In de poëzie van Michaelis is het belangrijk onderscheid te maken tussen melancholie en verdriet. Verdriet is werkelijk gevoel, echte pijn. Bij verdriet blijft het zelfrespect intact. Melancholie of depressie betekent daarentegen de afwezigheid van gevoel, zelfs het onvermogen tot voelen, wat men zichzelf eindeloos blijft verwijten. Men

heeft een overweldigend gevoel van mislukking. Zoals Freud het zegt: ‘Bei der Trauer ist die Welt arm und leer geworden, bei der Melancholie ist es das Ich selbst’ (Freud 1982:107). Ik citeer twee gedichten uit *Water uit de rots:*

> Weggaan heeft geen zin.
> Alle muren zweten verdriet.
> In alle kamers hangt
> de geur van ontbinding.
> En overal zijn spiegels:
> in stilstaand water drijft
> altijd hetzelfde lijk.
>
> Michaelis 1957:17

> Luisterend naar de muziek
> die wij vroeger samen hoorden,
> ruk ik aan mijn verdriet
> als een hond aan de ketting.
>
> Violen en fluiten weven
> een zilveren rag
> over de afgrond
> totdat de stilte mij
> weer insluit.
>
> Onder haar matglazen stolp
> ontbrandt opnieuw
> het geluidloze gevecht
> tussen verwachting en wanhoop
> om het niemandsland
> van mijn bestaan.
>
> Michaelis 1957:29

Het eerste is een van Michaelis' vele gedichten over depressie. Die wordt geassocieerd met de dood. In het eerste gedicht is er

geen sprake van concreet verdriet. De overweldigende, fatalistische depressie maakt ieder echt, gedifferentieerd gevoel onmogelijk. Het tweede gedicht verwijst in eerste instantie naar een verloren liefde als mogelijke bron van verdriet, maar dat verdriet wordt niet toegelaten of gevoeld. Het verzinkt weer in depressie. Ik meen dat dit komt doordat de herinnering aan de geliefde (eerste strofe) niet leidt tot het werkelijk ervaren van pijn, maar tot een illusie. De muziek die de herinneringen oprakelt 'weeft [slechts] een zilveren rag over de afgrond'. Een 'rag' is natuurlijk verraderlijk: je kunt er doorheen vallen, in de afgrond van de melancholie. De herinnering leidt weliswaar tot de bewustwording van verdriet, maar dat wordt alleen van buitenaf ervaren, als een last die niet kan worden aangeraakt of verplaatst. Een hond die aan zijn ketting rukt wil die alleen maar kwijtraken. De persona aanvaardt het verdriet niet, maar wil er alleen vanaf. Het accepteren en bewust ervaren van de pijn wordt niet als reële mogelijkheid gezien. Maar de 'ketting van verdriet' zal pas afvallen als het verdriet geaccepteerd en bewust ervaren wordt (Miller 1982, passim). Hier kiest de persona (zij het niet bewust) voor depressie in plaats van pijn. Daarom heerst in de tweede helft van het gedicht de melancholie weer in al zijn afschrikwekkendheid. Het is treffend dat Michaelis hier het beeld van de glazen stolp gebruikt, dat later bij Sylvia Plath het symbool werd van het gevangen zijn in melancholie, afgesloten van de realiteit en van zichzelf (Plath 1963). Het 'geluidloze gevecht tussen verwachting en wanhoop' is een herhaling van de beide polen waartussen de 'ik'-figuur zich beweegt. Er is geen sprake van rouw als middenweg die naar bevrijding zou kunnen leiden. Ik denk dat de depressie geprojecteerd wordt op het verlies van een geliefde, en dat dit verlies dient als rationalisatie voor een veel fundamenteler gevoel van dood-zijn. Het actuele verlies activeert een ouder, fundamenteler verlies: het verlies van wat Miller 'het ware zelf' noemt. Mensen die geen contact met hun werkelijke gevoelens hebben omdat ze hun emoties als kind altijd moesten onderdrukken, blijven dit onderdrukken eindeloos herhalen. Alles wat ze aanraken gaat dood. 'In alle kamers hangt de geur van ontbinding' en 'altijd hetzelfde lijk' inderdaad. Je bent niet in staat verdriet, rouw of geluk te voelen, want het contact met het werkelijke gevoel is verbroken. Toch im-

pliceert het bestaan van een afwezige geliefde dat er iemand in de emotionele gevangenis is toegelaten. Er zijn verwijzingen naar een zeer koude, eenzame jeugd:

> [...] platte grijze kiezelstenen.
> Daar heb ik vroeger mee gespeeld
> op winderige maandagmiddagen,
> uren aaneen, gevangen in de ban
> van een bedwelmende verveling
> en vage, onbegrepen droefenis.
> [...]
>
> Michaelis 1957:13

Er zijn verwijzingen naar de oorlog, de joodse geschiedenis, en deze persona is niet geslachtsloos, maar identificeert zich af en toe als vrouwelijk.

Net als Warmond zet ook Michaelis haar poëtische persona dikwijls gevangen in een huis, een kamer, een stad. Maar waar bij Warmond de natuur en de buitenwereld slechts verlengstukken zijn van de innerlijke dood, vinden we bij Michaelis enige erkenning dat er ergens een andere wereld moet bestaan, hoewel de ‘ik’ die niet kan bereiken en ervan is buitengesloten (Michaelis 1957:15). Michaelis heeft na 1971 niet meer gepubliceerd. Haar laatste bundel is *Wegdraven naar een nieuw Utopia* (1971). Net als Warmond bleef ook zij haar eigen poëtische proces trouw. Ik zie haar poëzie als een queeste naar het verloren gegane vermogen om te voelen. Het is een beschrijving van de stenen gevangenis waarin depressieve mensen moeten leven, en van het rammelen aan de grendels van die gevangenis. Haar laatste bundel laat af en toe een glimp van bevrijding, van een oplossing zien.

6 Grote Melancholie en (pre-)feministisch onbehagen

Niet alleen in het werk van Warmond en Michaelis, maar ook in dat van Mischa de Vreede en Lizzy Sara May treffen we de Grote Melancholie aan. Mischa de Vreede's eerste bundel *Met huid en*

hand (1959) verscheen aan het eind van de hier besproken periode het eerste deel van de bundel bevat voor die tijd tamelijk openhartige liefdespoëzie, gevolgd door gedichten over verloren liefde. Hier krijg ik, net als bij Michaelis, de indruk dat het gevoel voor de verloren geliefde een veel dieper en existentiëler gemis verbergt: 'Das Ich selbst ist arm und leer geworden', zoals Freud zou zeggen. Er is geen werkelijk verdriet, maar depressie, verlies van het zelf en doodsverlangen:

> [...]
>
> o moeder neem mij bij u
> in uw dichte schoot
> o vader kom mij halen
> in uw dood en donker bloed
> o god maak mij weer
> woest en ledig.
>
> De Vreede 1959:13

Plotseling echter bloeit er in deze bundel een nieuwe liefde op. Dit zou geïnterpreteerd kunnen worden als een poging om zich tijdelijk de altijd aanwezige depressie van het lijf te houden. Als de geliefde een paar gedichten later vertrokken is, verzinkt de echte pijn onmiddellijk in de diepste depressie. Het laatste gedeelte van *Met huid en hand* bevat vele gedichten vol melancholie en zelfhaat.

Van Lizzy Sara May verschenen in de jaren vijftig *Blues voor voetstappen* (1956) en *Weerzien op een plastic huid* (1957). De eerste bundel bevat vele gedichten die, in de titel of elders, naar blues verwijzen, het genre in de jazzmuziek dat zich bij uitstek leent voor het uitdrukken van melancholie. In Nederland wordt de blues geassocieerd met zangeressen, omdat haar vertolkingen hier de meeste bekendheid kregen. De jaren vijftig lieten een algemene opleving in de belangstelling voor jazz zien: ook vele mannelijke

dichters verwezen in hun werk naar jazz, maar het lijkt toch veelbetekenend dat een dichteres juist de blues kiest. May's poëzie is vaak droevig van toon, maar haar droefheid is geen hermetisch afgesloten melancholie. Later wordt haar poëzie politiek geëngageerd, identificeert zij zich met haar joodse achtergrond en wordt zij (pre-)feministisch.

Net als Lizzy Sara May stapten ook verscheidene andere dichteressen van de Grote Melancholie over op andere thema's. Het moet worden benadrukt dat de Grote Melancholie slechts een van de thematische complexen van de vrouwenpoëzie uit de jaren vijftig is. Het is slechts een deel van het totaalbeeld. Even belangrijk is wat ik het pre-feministisch onbehagen noem, een thematisch complex dat tegelijk met de Grote Melancholie evolueerde, en dat als de tegenhanger daarvan kan worden beschouwd. Dit pre-feministisch bewustzijn is het duidelijkst aanwezig in de poëzie van Ankie Peijpers. Peijpers' debuut, *Zeventien* (1946), verscheen toen ze pas zeventien jaar was. Haar tweede was *October* (1951). Net als Michaelis ruilde ze haar vroege traditionele rijmende versvorm in voor een modernere vorm. In *October* staat dit opmerkelijke gedicht:

Huwelijk

Mijn echtgenoot loopt zwervend door de kamer.
Het is er klein. Wij trachten ook niet langer
het ander lichaam te ontwijken.

Maar ieder aanraken is als een hamer-
slag zo kort en fel-steeds banger
doe ik mijn plicht op hem te lijken.

Peijpers 1951 (1976):12

Een echtpaar, gezien vanuit de optiek van de vrouw, wordt afgebeeld in een kamer. Het zwerven van de echtgenoot suggereert rusteloosheid, claustrofobie en/of ongeduld. De kamer is zo klein dat het moeilijk of zeer vermoeiend is om te blijven proberen botsingen met het lichaam van de partner te vermijden. Het hele

tafereel suggereert een ruimte als een gevangeniscel. In de eerste strofe zou de aanraking nog kunnen worden geïnterpreteerd als liefdevol of neutraal, maar door het contrasterende ‘Maar’ en de vergelijking ‘als een hamerslag’ wordt de aanraking van de lichamen voorgesteld als gewelddadig en pijnlijk. We zien hier een rusteloos, vermoeid, geïrriteerd echtpaar dat botsingen niet kan vermijden en elkaar bezeert. ‘Steeds banger’ suggereert dat het samenzijn in deze kamer een duurzame situatie is. Naarmate ze daar langer samen blijven, neemt haar angst toe. In ‘doe ik mijn plicht op hem te lijken’ wordt de manier waarop zij op hem moet lijken niet expliciet gemaakt. Het lijkt echter duidelijk dat deze ‘plicht op hem te lijken’ impliceert dat de vrouw op moet houden zichzelf te zijn. Ze moet worden zoals hij. Uit angst zal ze haar eigen persoonlijkheid, haar individualiteit vernietigen. Dit tafereel kan worden gezien als een symbool van het instituut huwelijk. Er staat niet ‘een huwelijk’ of ‘dit (bepaalde) huwelijk’, maar huwelijk, *tout court*. Dit gedicht stelt het huwelijk voor als totaal ontdaan van conventionele romantiek. In plaats van liefde is er geweld. In plaats van samenzijn in vrijheid is er eenzame opsluiting à deux. Echtgenotes worden - in de patriarchale opvatting van het huwelijk - geacht hun plichten vrijwillig te vervullen, maar deze plicht wordt onder dwang vervuld, uit steeds groter wordende angst. De volgende stap kan alleen een weigering zijn nog langer aan dit ‘huwelijk’ deel te nemen. In dit gedicht is het feminisme niet ver meer weg. Peijpers doet hier precies wat Irigaray (1981:31) bedoelt met *mimesis*: ze neemt opzettelijk een rol aan en voert die door tot in de meest extreme consequenties, zodat ze daardoor de ware aard van die rol onthult. Ze imiteert hem om hem omver te kunnen werpen. Hoewel er geen blijdschap te vinden is in dit gedicht is het zeker ook niet melancholiek. Het is cynisch, vol pijn en angst, die ieder ogenblik kan omslaan in verzet, maar het is vol van authentiek gevoel.

Een ander vroeg gedicht van Peijpers, ‘Opdracht’, voert een poëtische persona ten tonele die beeldhouwt in steen, terwijl haar minnaar lui in de zon ligt. Zij werkt ingespannen, koortsachtig, want in een van de vele stenen zit haar ‘demon’ die haar roept. De minnaar is onverschillig, hij is niet geïnteresseerd in haar project. De persona voelt zich ‘ziek van dorst en onvrij’. De laatste

regels leggen een duidelijk verband tussen het lyrisch ‘ik’ en de demon door dezelfde woorden voor hem te gebruiken: ‘Maar mijn demon, onvrij, ziek van dorst/is in de steen en wacht op mij’ (Peijpers 1951 (1976):30). De demon kan worden geïnterpreteerd als een niet-verwezenlijkt aspect van de persona zelf. Hij - wat hij ook moge zijn - leeft ergens in een van de duizenden stenen. Het zal een Sisyphus-arbeid vergen om hem te bevrijden. Hoewel dat project in dit gedicht niet slaagt, is er toch het hartstochtelijk verlangen naar een verloren, of nog niet bereikt, aspect van de ziel van de persona zelf.

Peijpers' gedicht ‘Een jonger vrouw’ presenteert weer het beeld van een gevangen ander zelf, minder abstract dit keer en veel dichterbij: ze is menselijk, een vrouw zoals de persona zelf, ingesloten in haar lichaam. Het contact is ook minder wanhopig:

Een jonger vrouw

In mij is een jonger vrouw dan ik
met lichter ogen en smaller handen.
Zij staat op kleine gespitste voeten
door mijn ogen naar buiten te zien.
Zij kijkt naar de dagen, naar licht en naar kleuren,
ziet alles verwonderd, ziet alles heel schoon.
Beiden verlangen we, dat zij kon spreken,
dat zij kon bewegen en leven en breken
de donkere, die om haar woont.

Peijpers 1957 (1976):38

Sterke beelden van gevangenschap en het verlangen los te breken treffen we ook aan in de poëzie van M. Vasalis. In de jaren vijftig behoorde Vasalis al tot een oudere generatie. Jonge mannelijke dichters beschouwden haar zelfs als een symbool van de ‘oude poëzie’ die zij verafschuwden. Vasalis is inderdaad niet erg op haar plaats tussen haar mannelijke tijdgenoten, maar ze hoort beslist bij haar vrouwelijke tijdgenoten thuis. Er zijn frappante verbanden tussen haar en Peijpers, die vijfentwintig jaar jonger is. De beelden van vrouwen die vastgebonden of gevangen zijn en hartstochtelijk

naar vrijheid verlangen, vormen een interessant geval van intertekstualiteit. Ik citeer een gedicht uit de intrigerende cyclus ‘Fragmenten’ van Vasalis (1954). De cyclus bestaat uit vijf gedichten die kunnen worden geïnterpreteerd als een zoektocht naar innerlijke verandering, uit een situatie van (I) stagnatie, verlies, sprakeloosheid. (II) Het paradijs (van lieflijke vrouwelijke schoonheid) wordt besmet en daarmee verwoest. Goed en kwaad lopen door elkaar. (III) Op het strand ligt een vrouw ‘groot als een godenbeeld’. Het is een levend beeld, dat niet kan bewegen, alleen kan fluisteren (hieronder een fragment). In deel (IV) en (V) van de cyclus gebeurt iets heel vreemds en wonderlijks, waardoor doodsheid, stagnatie, verwarring en sprakeloosheid worden opgeheven.

III

[...]
O laat mij vrij, fluisterde zij naar boven,
o laat mij vrij, desnoods om kwaad te doen.
Laat mij luid spreken, ook al zou ik liegen,
geef mij te eten, drinken, ook al zou ik spugen,
liefhebben, zelfs al zou ik ontrouw zijn.
Ik vast te lang en haat de geur der heiligheid,
ik ben op slot en haat de veiligheid.
Ik lig als Gulliver gebonden
door duizend levende, niet zichtbare en taaie draden.
Maar mogen deze grote voeten niet meer waden
en mijn plat uitgestrekte, open handen
nooit weer iets grijpen, strelen? Dode landen.
Laat mij weer vrij. Ik wil weer rechtop staan
en ga opzij. Dan doe ik minder kwaad,
dan als ik lig gebonden, met de diepe haat
der machtelozen, die alleen maar ogen zijn,
gladde, geruisloze, opalen kannibalen.

Vasalis 1954 (1984):49

Het pre-feministisch bewustzijn is sterk aanwezig in de vrouwenpoëzie van de jaren vijftig. De gedichten die tot het thematische

complex van het gevangen zelf of de gevangen dubbelgangster behoren, zijn hier een afspiegeling van. De uitdagende gedichten van Nel Noordzij en Christine Meyling - die allebei ostentatief aanspraak maken op sociale en seksuele autonomie - zijn er ook een afspiegeling van. Ik zie dit pre-feministisch onbehagen als de tegenhanger van de Grote Melancholie. In een sociologisch kader gezien kunnen beide verschijnselen worden beschouwd als manieren om de realiteit van vrouwenlevens in de jaren vijftig te hanteren. Binnen dit interpretatiekader zal ik nu enige opmerkingen maken over de Grote Melancholie.

7 De Grote Melancholie in literair-sociologisch perspectief

Het is mogelijk een verband te zien tussen de Grote Melancholie enerzijds en de culturele leegte en de algehele waardencrisis na de oorlog anderzijds. De oorlog had idealen, illusies over de menselijke natuur, religieuze waarden en ook mensen, families, huizen en carrières vernietigd (Fokkema 1979:7-12). Maar de mannen die onder dezelfde omstandigheden hadden verkeerd, schenen anders op de waardencrisis te reageren dan de vrouwen. Mannen schreven agressieve, vitalistische, uitdagende, gewaagd-experimentele gedichten, geen depressieve. Het nihilisme en de wanhoop die zeker ook bij de mannen bestonden, hadden altijd een agressieve component: ze gingen tekeer tegen de vermolmde oude moraal en de vermolmde oude esthetiek, tegen hun fossiele voorgangers en tegen het dode instituut van de dichtkunst, maar niet tegen zichzelf. Het lijkt alsof zij hun wanhoop naar buiten richtten in de vorm van agressie, terwijl de vrouwen deze naar binnen richtten in de vorm van depressie. De (feministische) psychologie geeft dikwijls aan dat mannen en vrouwen op verschillende manieren met frustraties omgaan.

In het naoorlogse proza zijn de mannen vaak diep neerslachtig (zie *De avonden* van G.K. van het Reve; *Ik heb altijd gelijk* van W.F. Hermans) maar veel van die wanhoop wordt ook omgezet in verwijten aan het adres van de ouders, de kerk, de staat en vrouwen.

En er is nog een andere kant aan de zaak. Jonge mannelijke dichters hadden bij de naoorlogse cultuurcrisis iets te winnen. Simon

Vinkenoog schreef in de inleiding van een van zijn bloemlezingen van experimentele poëzie: ‘wij leven in het niets, wij weten niets en teren op een culturele erfenis die reeds lang op en verdeeld is.’ (Vinkenoog 1951:9-10). Jonge mannelijke dichters hadden het gevoel dat zij waren overgeslagen bij het verdelen van de culturele erfenis. Maar als de oude autoriteiten niet meer heersten, konden zij zelf natuurlijk de nieuwe worden. De Vijftigers vormden een exclusief mannelijke beweging. Zij werden inderdaad de nieuwe autoriteiten. Voor de vrouwen bestond dit perspectief niet.

De algemene situatie van vrouwen in de jaren vijftig moet ook in deze beschouwing worden betrokken. De jaren vijftig vormden een periode van herstel, niet alleen van gebombardeerde steden, maar ook van het gezin en de traditionele vrouwenrol. Het moederschap werd sterk gestimuleerd. Weinig vrouwen hadden een baan. Werkende vrouwen zijn in Nederland altijd een kleine minderheid geweest, maar in de jaren vijftig had slechts twee procent van de getrouwde vrouwen een baan (Ribberink 1986). De culturele vertegenwoordiging van vrouwen was minimaal. Wat er van het feminisme nog over was, was ondergronds gegaan.

Ik vraag me af of bepaalde elementen in de Grote Melancholie niet zouden kunnen worden beschouwd als tegen-beweging tegen het valse optimisme en het seksisme van de naoorlogse restauratie. De dichteressen stellen botweg dat het leven onleefbaar en leeg voor haar is. Steden worden herbouwd en zij beschrijven ze als gevangenissen. Vrouwen worden als huisvrouw gezien en zij zeggen dat de vier muren van de kamer op haar afkomen. Vrouwen worden geacht warm en gevoelig te zijn, maar zij verklaren dat zij helemaal niets voelen. Vrouwen worden geacht hun bestemming te vinden in de liefde, maar zij laten zien hoe machteloos een geliefde staat tegenover de depressie die haar overstroomt. Dit alles kan begrepen worden als de weigering van die restauratie. Het kan ook begrepen worden als een poging het trauma te ontdekken dat de oorzaak is van het zelfverlies. Zolang de depressie op afstand wordt gehouden (door werk, succes, liefde, jeugd) kan zij, volgens Miller, niet genezen worden. ‘Depressie leidt naar de wond’ (Miller 1982:49). Dit geldt op het persoonlijke, maar ook op het collectieve vlak. Onder patriarchale condities lijden vrouwen aan een fundamenteel, collectief zelfverlies. De bewustwor-

ding hiervan kan worden afgewend - door de lieve rolletjes te spelen die voor ons zijn weggelegd - maar men lost het probleem niet op door het weg te stoppen. Daarom zie ik de Grote Melancholie en het (pre-)feministische onbehagen in de vrouwenpoëzie als verbandhoudend met elkaar. Het zijn beide reacties op dezelfde 'condition féminine'. Vooral in de poëzie van Ankie Peijpers zijn de keerpunten, waar de melancholie omslaat in duidelijk verzet, goed zichtbaar. Deze rebellerende feministische stem is een van de nieuwe verschijnselen in de vrouwenpoëzie van de jaren vijftig. Het kan door vele andere voorbeelden uit die periode worden bevestigd.

8 Besluit

In de Grote Melancholie heb ik geprobeerd een categorie te vinden die een aspect van de vrouwenpoëzie in de jaren vijftig zichtbaar maakt. Door het poneren van deze categorie kon ik een verband leggen tussen Warmond, Michaelis, De Vreede en May. Ook heb ik geprobeerd dit thema in de poëzie in verband te brengen met de wereld van vrouwen buiten de literatuur. Nu we dit op deze manier hebben bekeken, lijkt het absurd om Warmond en Michaelis niet met elkaar in verband te brengen: de schakels lijken evident. Mannelijke literatuurhistorici zien die verbanden nooit. Soms plaatsen zij Michaelis ('*Tirade*-dichteres') en Warmond (tussen *Criterium* en Vijftig) zelfs in twee totaal verschillende literaire generaties en leeftijdsgroepen. Vrouwelijke dichters komen in hun plaatje zeer onvoldoende voor. Dat komt ten eerste omdat ze de vrouwelijke dichters niet goed lezen; ten tweede omdat ze vrouwen alleen maar zien voorzover zij dezelfde kenmerken vertonen als mannen. Zo kunnen mannelijke literatuurhistorici, verblind door de mythe van de Ene Literatuurgeschiedenis, slechts een heel oppervlakkige en inadequate beschrijving geven van het werk van vrouwen.

Ik ben van mening dat een nieuwe literatuurgeschiedenis radicaal moet breken met de mythe van de ene literatuur en de hypothese moet aannemen van een veelheid van elkaar overlappende, elkaar kruisende literaturen. De vraag die ik aan het begin van dit hoofd-

stuk opwierp: in hoeverre behoren vrouwen tot de dominante cultuur, en in hoeverre behoren zij daar niet toe? - is nog niet beantwoord. Ik heb ontdekt dat vrouwen deel hadden aan de modernisering van stijl en vorm, maar slechts ten dele en alleen voor hun eigen doeleinden. De Grote Melancholie is geheel afwezig in het werk van mannen, of heeft bij hen een geheel andere vorm. Terugkijkend op het diagram van Ardener, dat door Showalter werd overgenomen, zou ik zeggen dat de Grote Melancholie die ik hier beschreef als een patroon in de vrouwenpoëzie, geheel behoort tot de 'monddood gemaakte' wereld die door de dominante cultuur uit het zicht wordt gehouden. Ik heb getracht dat doodgezwegen verhaal hier te vertellen. En ik heb geprobeerd - voor zover een critica dat ooit kan - zo dicht mogelijk bij de manier te blijven waarop de dichteressen zelf dat verhaal vertellen.

Hoofdstuk 10
De mythe van de Ene Literatuur voorbij

De erfgenamen van de 'New Critics' blijven de mythe van de Ene Literatuur reproduceren. Hoe dat gebeurt wordt geïllustreerd aan de hand van twee theorieën van literaire evolutie. 1. Bloom gaat uit van een homogene literatuur, waar jongere schrijvers verwikkeld zijn in een oedipaal gevecht met hun poëtische 'vaders'. Hij erkent alleen een traditie van vaders en zoons. 2. Jauss zet de lezers in een hiërarchisch rijtje: de normdoorbreking die avant-gardelezers zouden ondergaan, zou zich automatisch doorzetten naar de 'lagere' regionen. Afgezien van het tijdsverschil zijn de verschillende verwachtingshorizonnen dan toch weer homogeen. In feite pleegt Jauss tekst-analyse, geen lezersonderzoek.

Ibsch bepleit lezersonderzoek, en suggereert dat verwachtingshorizonnen niet alleen temporeel verschillen. Daarmee is de literaire cultuur niet langer homogeen. Hoe gehecht men is aan die homogeniteit blijkt uit de onwil van receptie-onderzoekers om actief te zoeken naar uitlatingen van 'afwijkende' lezers. Het liefst worden alleen de Bloomiaanse zoons - het handjevol beroepslezers - als lezers erkend. Tegenover de mythe van de ene literatuur doe ik -in samenhang met Even-Zohars polysysteem hypothese - een heterogeniteits-voorstel. Het literaire systeem is pluriform. Het bestaat uit een veelheid van bewegende literaire circuits. De teksten en de verwachtingshorizonnen van lezers verschillen per circuit. De niet-dominante circuits zijn 'tegen-literaturen'. Ze dienen bestudeerd te worden in hun dialectische relatie tot de canon en tot elkaar, maar ook in hun relatieve zelfstandigheid. De heterogeniteit, de strijd tussen de systemen en de literaire evolutie kunnen in deze visie zowel in de meerstemmigheid van teksten, als in de polyfonie van betekenistoekenningen door lezers worden bestudeerd. De erotiek van het lezen, het grensverleggend leesgenot, zal vaak plaatsvinden tussen verwante lezer en tekst; de politiek van het lezen waarschijnlijk eerder tussen de niet-verwante acteurs in het lees-drama.

> ‘Literary historical poetics - the historical study of literary polysystems - cannot confine itself to the socalled “masterpieces” [...]. This kind of elitism should be banished from literary historiography.’

Itamar Even-Zohar, ‘Polysystem Theory’ 1979:292

1 Inleiding

In dit hoofdstuk wil ik ingaan op enkele van de nieuwere theorieën en alternatieve beschouwingswijzen, die na, en deels in reactie op het *New Criticism* zijn ontwikkeld. In mijn optiek zijn ze niet alternatief genoeg. Geen van de nieuwere benaderingswijzen breekt radicaal met wat ik in het vorige hoofdstuk al noemde: de mythe van de Ene Literatuur en de Ene Literatuurgeschiedenis. Het is deze conventie van het instituut literatuur die dringend opgeruimd moeten worden om een werkelijke democratisering van literatuurgeschiedenis en literaire kritiek mogelijk te maken. Vervolgens wil ik dan ook een alternatieve visie voorstellen, die wel een radicale breuk met deze mythe inhoudt. De mythe van de ene literatuur is trapsgewijze opgebouwd. Er zijn bij nader toezien twee conventies in te onderscheiden: die van de afperking en die van de waardering. De afperkingsconventie bestaat uit de aanname dat er in de literaire cultuur een overzienbaar corpus teksten zou bestaan dat aanspraak kan maken op het predikaat ‘literatuur’. De gronden waarop deze selectie historisch tot stand is gekomen, zijn uit het zicht verdwenen. Over de samenstelling van dat corpus kan men van mening verschillen - vergelijk de canon van Lukacs met die van Curtius (Jauss 1982a:xi) - maar over het bestaan van een, dé, literatuur als een min of meer homogeen, evoluerend geheel, bestaat onder literatuurtheoretici en historiografen een grote mate van overeenstemming.

Conventie twee is die van de waardering. De geldigheid van de selectie wordt gelegitimeerd door de waarde die dit uitverkoren corpus teksten geacht wordt te vertegenwoordigen voor de geletterde leden van de cultuur. Deze teksten zijn ofwel de esthetische incarnatie van een universele essentie, ofwel ze voldoen aan een geëxpliciteerde set van kwaliteitsnormen. Omdat de waarde vaak

het richtsnoer is bij de afperking van de canon, en de afperking de waarde weer bevestigt, zijn de conventies van selectie en waardering niet goed van elkaar te onderscheiden. Mooij (1987) is exemplarisch in het volgen en verdedigen van beide conventies. Elke literair-kritische school en elke dominante schrijversgroep ontwerpt zijn eigen plaatje van de Ene Literatuur, gemodelleerd naar de eigen voorkeuren, dat op zijn beurt weer leidt tot de passende herontdekkingen en revisie van de literaire traditie.

In dit boek is al een aantal voorbeelden gegeven van hoe critici en historiografen selecteren. Selectie vindt plaats op grond van een vaak impliciet gehouden geloof in de enige echte literatuur, en er liggen altijd visies en belangen aan ten grondslag. In hoofdstuk 4 kwam aan de orde hoe de literaire kritiek - voorpost van canon-formatie - Neeltje Min de literaire marginaliteit in manoeuvreerde. Aan die uitsluiting ligt in mijn visie een sekse-ideologie ten grondslag: de 'wet van Sullerot', volgens welke vrouwenwerk automatisch lager wordt gewaardeerd dan mannenwerk, geldt ook voor het dichtersberoep. Verder speelde in de Min-receptie ook het onvermogen van mannelijke critici om zich te verdiepen in een poëzie, die confronterende voorstellingen van een vrouwelijke belevingswereld schept. In hoofdstuk 6 beschreef ik de canonvorming van de Merlynisten. Aan de uitsluiting van vrouwen uit die canon lag een (onbewuste) patriarchale sekse-ideologie ten grondslag. Bij de Merlynisten speelde ook een professionaliseringsbelang.[1]

In hoofdstuk 7 kwam aan de orde hoe witte critici zwarte teksten benaderen met de gevestigde witte kwaliteitscriteria en leeswijzen, waardoor de eigensoortige vormgevingsprincipes van de zwarte teksten onzichtbaar blijven, en waardoor tegelijk de gevestigde criteria worden afgeschermd. Hieraan liggen mijns inziens witte groepsbelangen ten grondslag. In hoofdstuk 9 heb ik laten zien dat het beeld van de jaren vijftig in de Nederlandse poëziegeschiedenis zozeer wordt gedomineerd door de constructie van de groep Vijftigers of Experimentelen - waaraan alle andere literaire fenomenen worden gerelateerd en afgemeten - dat veel uit die periode volkomen onbeschrijfbaar is geworden. Ook daaraan is het (vaak onbewuste) mannelijk groepsbelang niet vreemd.

Wie kritiek bedrijft en geschiedenis schrijft moet onvermijdelijk

selecteren. Wie dat niet doet, heeft in het geheel niets te melden: die kan alleen maar een nimmer eindigende indruk blijven geven van de kaleidoscopische chaos die de literaire cultuur in zijn talloze verschijningsvormen is. Ik heb dan ook geen bezwaar tegen selecteren. Ik heb wel bezwaar tegen de onderdrukking van het besef dát de lijst van gepriviligieerde werken een keuze is, die andere werken uitsluit, en die berust op een groepsbelang. Elk beeld van de literaire cultuur is een constructie, die een afspiegelingsrelatie onderhoudt met het subject dat het beeld aanbiedt. Er zijn altijd andere constructies, vanuit andere perspectieven, mogelijk. Het presenteren van de eigen literair-historische constructie als algemeen-geldende waarheid, als dé literatuur, is schadelijk. Het is een vorm van machtsmisbruik van de groep(en) die zich de sleutelposities in het literaire systeem hebben toegeëigend. Het vervreemdt en discrimineert de groepen, die minder of geen culturele macht en invloed kunnen ontplooien. Democratisering van literatuurgeschiedenis en literaire kritiek zal betekenen dat de machthebbers van de literaire meningsvorming afstand doen van het eigen gelijk, en ruimte laten voor andere visies.

Als laatste voorbeeld van de destructieve werking van de mythe van de Ene Literatuur wil ik de constructie van het postmodernisme noemen. Hoewel het postmodernisme buiten het bestek van deze studie valt, ga ik er toch even op in, omdat het uitsluitings-proces er zo zichtbaar in wordt. Bovendien is het proces misschien nog te stoppen, aangezien de beschrijving, de definiëring en de literair-historische plaatsing van het postmodernisme nog in discussie is (Van Alphen 1988, McHale 1987, Fokkema 1984, Bertens/ Fokkema e.a. 1984). Het is verontrustend dat veel onderzoek naar de kenmerken van postmodernistische literatuur, het omschrijven van de nieuwe periode-code, plaatsvindt aan de hand van een zeer beperkt corpus primaire teksten van mannelijke schrijvers. Vaak worden Borges en Robbe-Grillet genoemd als voorvaders, Barthelme en Calvino als harde kern en Matsier als Nederlandse representant. Fokkema's postmodernistische canon bestaat uit Borges, Cortázar, García Marquez, Barth, Barthelme, Coover, Pynchon, Fowles, Butor, Robbe-Grillet, Calvino, Handke, Bernhard, Rosei en andere mannelijke auteurs, in Nederland Hermans, Nooteboom, Krol en De Winter. In een beschrijving van een stroming

die universeel en sekse-neutraal pretendeert te zijn zouden echter met evenveel inhoudelijk recht ook *nouveau roman*-schrijfsters als Nathalie Sarraute, Marguerite Duras en Monique Wittig als voorloopsters kunnen worden opgevoerd. Tot de harde kern zou men ook de schrijfsters van de Franse écriture féminine kunnen rekenen, evenals Susan Sontag, Joan Didion, Renate Adler en Kathy Acker, terwijl (de latere) Doeschka Meijsing en Lidy van Marissing als Nederlandse representanten naast Matsier kunnen figureren (voor een argumentatie: Branderhorst/Van Vessem 1986). Maar omdat de constructeurs van het postmodernisme zich in hun selectie van primaire literatuur en in hun beschouwingen, bewust of onbewust, beperken tot mannenwerk verdwijnen de vrouwelijke auteurs geleidelijkaan verder uit het zicht. Elaine Showalter merkte in 1975 al op dat we in 'the new line-up of Pynchon, Barth, Heller, Barthelme, Hawkes, Coover, Vonnegut, Elkin' tevergeefs zoeken naar namen van vrouwelijke auteurs, en dat is zo gebleven.

> The problem is not simply that women are not writing in the abstract, discontinuous, parodistic manner of postmodernist fiction: female fabulists and experimentalists like Susan Sontag, Rosellen Brown, Rosalyn Drexler and Carol Emshwiller seem not to be noticed. (Showalter 1975:459)

Het postmodernisme, gevat in de definities van de literaire procédés van de mannelijke beoefenaren ervan, wordt op deze manier gemaakt tot het meest recente leidinggevende esthetisch paradigma in de literatuurgeschiedenis. Eenmaal gevestigd zal het worden tot een kritische norm, die alles wat niet precies past in dit gestroomlijnde 'postmodernisme', uit de canon wegdrukt.

Dat vrouwelijke auteurs worden geweerd uit de primaire corpora waarop nieuwe periode-codes worden gefundeerd is een groot probleem. Dat probleem wordt verergerd door de structuur van het evolutionistische geschiedverhaal zélf. Literaire geschiedenis wordt vaak gezien als een lineaire aflossing van periode-codes, als de voortschrijdende ontwikkeling van een als homogeen gedachte literatuur. Dit denken in termen van het Ene sluit een denken in termen van het Vele uit. Denken in termen van het Ene brengt noodzakelijk een hiërarchisch denken met zich mee. Wat

niet aan het Ene beantwoordt valt uit de boot, het tweede plan in. Er is in het evolutionistisch geschiedverhaal altijd slechts plaats voor een dominante praktijk, niet voor meerdere literaire praktijken naast elkaar. Zo leidt de Mythe van de Ene Literatuur weliswaar tot orde, overzichtelijkheid en literatuurgeschiedenissen, maar zij vraagt een hoge prijs: de literatuurgeschiedenis die eruit voortkomt maakt een gedeelte van haar eigen bronnen zoek.

De eerste conventie van de Mythe van de Ene Literatuur is, zoals gezegd, de aanname dat er een min of meer homogeen corpus teksten is dat literair genoemd mag worden, en waarover men alleen in de details van de concrete invulling van mening kan verschillen. De tweede conventie is vervolgens het idee dat deze literatuur universeel is, waardevol en vormend voor de geletterde deelhebbers aan de cultuur, ongeacht hun onderlinge verschillen en strijdige belangen. De Literatuur wordt beschouwd als ontheven aan ideologie. Zij zou zelfs een tegenwicht vormen tegen het ideologisch geweld dat ons in het dagelijks leven omringt.[2] De kunst staat boven alle ideologische partijen in deze visie, die uiteraard zelf ook een vorm van ideologie is. Dit tweede onderdeel van de mythe is in de laatste decennia uitvoerig en fundamenteel bekritiseerd. Ik noem de marxistische literatuurbeschouwing (Eagleton, Zima, Jameson) die op dit terrein de langste traditie heeft (Lukacs, Hauser, Goldmann, Brecht, Benjamin); de Frankfurter Schule (Adorno); de kritische narratologie (Bal), de semiotiek (Barthes, Even-Zohar, Diaz-Diocaretz, ook reeds Lotman), de literatuursociologie (Bourdieu, Verdaasdonk/Van Rees), de feministische (Millett, Tompkins, Belsey, Felman, Bal, Lemaire) en zwarte (Gates) literatuurtheorie. De eerste conventie van de mythe van de Ene Literatuur is echter veel minder aangepakt, en daarom zal ik mij hier daarop concentreren.

Dat de mythe van de Ene Literatuur zo persistent blijft, komt omdat er nauwelijks radicale alternatieven worden voorgesteld. Literatuurtheorieën gaan en komen, en reproduceren allemaal hetzelfde beeld van de ene, homogene literatuur, hoe vernieuwend ze op andere punten ook zijn. Een vruchtbaar en strijdbaar alternatief is dat van de feministische literatuurwetenschap, die pleit

voor onderzoek vanuit de hypothese dat er een (gedeeltelijk) autonome vrouwencultuur en vrouwentraditie bestaat en die daarin tot nieuwe literaire criteria komt (Gilbert & Gubar 1985, Meijer/Schaap 1987). In het vorige hoofdstuk heb ik met die hypothese gewerkt, maar als alternatief gaat het nog niet ver genoeg. Er moet een heterogeniteitsvisie op het hele literaire systeem en daarmee een confrontatie met de dominante literatuurwetenschap aan verbonden worden (ook Robinson 1985). Alleen dan kan een plaats worden gegeven aan - bijvoorbeeld - de zwarte en de lesbische literatuur, die niet aan 'snufje afwijking' blijft. Een ander alternatief is de polysysteem-hypothese van de Israëlische semioticus Even-Zohar (1978, 1979), waaraan echter ook enkele bezwaren kleven. Eerst wil ik laten zien hoe de oude conventies blijven circuleren onder de erfgenamen van New Critics. Ik beperk me tot twee zeer invloedrijke theorieën op het gebied van de literaire evolutie, namelijk die van Harold Bloom en Hans Robert Jauss. Bij Jauss zal ik ook de receptietheorie in iets algemenere zin betrekken, omdat daar blijkt dat de mythe van de ene literatuur zo sterk is, dat zij zich zelfs tegen de eigen premissen in handhaaft. De feministische literatuurtheorie heeft de aanzet gevormd voor mijn eigen visie op het literaire systeem als een heterogeen, pluralistisch systeem. Bij Even-Zohar (1978/79) vond ik een soortgelijk voorstel. Die hypothese van een meervoudig stelsel van circuits van literaire produktie en receptie zal ik in het laatste hoofdstuk toelichten met een case-study: een analyse van werk en receptie van Elly de Waard, die enkele van die circuits zichtbaar maakt. In de kritiek op Bloom en Jauss is het niet mijn bedoeling hun theorieën als geheel onbruikbaar terzijde te schuiven. Ze blijven nuttig, maar dan binnen een veel beperkter kader dan waarin ze zelf pretenderen bruikbaar te zijn. Ze zullen hun plaats krijgen binnen een beschrijvingsmodel van de literaire traditie zoals ik die zie: als een pluralistisch, meer-lagig systeem.

2 Harold Bloom

Bloom is een van de theoretici die afdoende met het New Criticism hebben afrekend. Zoals bekend zagen New Critics teksten als entiteiten op zichzelf, los van context en van andere literaire teksten.

Bloom ziet elke tekst daarentegen als het resultaat van een intensieve interactie met talloze voorgangers-teksten. Hij construeert een Freudiaanse vader-zoon-relatie tussen de dichter en de literaire traditie waarvan deze zich moet onderscheiden. Zijn visie lijkt een moderne versie van het Renaissancistische translatio-imitatio-aemulatio-principe, met krachtige nadruk op het aemulatio-aspect. In *The Anxiety of Influence* (1973) stelt Bloom dat elk gedicht een opzettelijke mis-interpretatie is van een voorafgaand gedicht, en zelfs van de poëzie in het algemeen. Of: 'A poem is a response to a poem, as a poet is a response to a poet, or a person to his parent' (Bloom 1975a:18). Zoals zonen de opvolgers van hun vaders zijn en op hen moeten lijken, maar tegelijk zelf de nieuwe autoriteiten moeten worden, zo moeten ook dichters zich van die lange rij poëtische vaders onderscheiden. Voor de lezer betekent dit dat een gedicht geen aparte entiteit is, maar een complexe gebeurtenis, die met duizend draden aan de voorgangers is gebonden, 'itself a synecdoche for a larger whole including other texts.' En: 'Reading a text is necessarily the reading of a whole system of texts, and meaning is always wandering around between texts' (Bloom 1975b:106-108). Verder stelt Bloom dichters en critici op een lijn met elkaar. Beiden zijn lezers. Dichters lezen de traditie en eigenen zich die toe door de voorgangers te herschrijven, als heroïsche daad van zich onderscheiden en overleven. Critici - ook lezers - wagen zich aan een soortgelijke heroïsche daad, die van de interpretatie, die per definitie een mis-interpretatie is. Zo ziet Blooms versie van de voortzetting van de literaire traditie eruit als een slagveld, waarin alleen de sterkste dichters en critici overleven. 'Een dichter is sterk, omdat dichters na hem moeten werken om hem te overwinnen. Een criticus is sterk naarmate zijn lezingen meer andere lezingen tevoorschijn roepen.' Tot zover Harold Bloom.

Blooms verdienste is dat hij een voorstel doet omtrent de relatie van het werk met de buitentekst-door hem wel beperkt tot een intertekstueel *literair* universum - waarmee hij met de autonomie - gedachte kan breken. Verder is het ook interessant dat hij dichters en critici op één lijn stelt: beiden brengen een tekst voort die een interpretatie, een 'lezing' is. De kritiek op zijn theorie van literaire

evolutie betreft zijn onkritische aanname, dat er slechts *een enkele* literaire traditie bestaat, die zich beweegt van Homerus, via Spencer, Shakespeare en Milton, naar de dag van heden. Orale overleveringen, volksliteraturen, vrouwenliteraturen en marginale genres onderkent Bloom niet. Zijn uitgangspunt is de canon. Hij veronderstelt een hechte gemeenschap van lezers, schrijvers en critici die het hele systeem van teksten kent, waarbinnen de dichter zijn opzettelijke mis-interpretatie uitvoert. Hij brengt de literaire traditie terug tot een symbolische opeenvolging van éénoudergezinnen die slechts vaders en zonen herbergen. Deze theorie van de literaire invloed is derhalve alleen maar bruikbaar wanneer je uitgaat van een canoniek begrip van een gedeelde en coherente literaire traditie.

Annette Kolodny (1985) heeft die kritiek op Bloom geformuleerd. Zij wees erop dat Blooms gedeelde en coherente literaire traditie een illusie is. Veel schrijfsters plaatsen zich bijvoorbeeld expliciet buiten de dominante (mannen)traditie. Kolodny put voorbeelden uit de romanprologen van de negentiende-eeuwse Amerikaanse vrouwenliteratuur, maar in elke andere literatuur zijn er, vanaf de achttiende eeuw, soortgelijke voorbeelden te geven van romanprologen, waarin de schrijfster zich richt tot een vrouwelijk lezerspubliek. Een Nederlands voorbeeld is de beroemde proloog op *Sara Burgerhart* van Wolff en Deken: ‘Nederlandsche Juffers!’ Schrijfsters presenteren zichzelf zelden als volgsters van de voetsporen van Milton, Shakespeare of Spencer.[3]

De lezeressen hadden op haar beurt behoefte aan een literatuur die hun (vrouwen)leven centraal zou stellen: ‘the sewing circle rather than the whaling ship as functional symbol of the human condition’. Vervolgens geeft Kolodny een zeer fraaie analyse van Charlotte Perkins Gilmans novelle *The Yellow Wallpaper*, die te situeren valt in *twee* tradities: In de mannentraditie is het een heroïsche misinterpretatie van de horror-verhalen van Edgar Allan Poe. In de vrouwentraditie is het een radicalisering - een ‘misprision’ - van de in die traditie gangbare beschrijving van het psychisch leven van een huisvrouw. Noch de mannelijke, noch de vrouwelijke lezersgroep liet - in 1892 - haar verwachtingshorizon echter doorbreken: beide lezersgroepen lazen volgens zodanig voorgeprogrammeerde codes dat Gilmans verhaal tussen de wal en het schip viel.

Pas tientallen jaren later werd het herontdekt en gewaardeerd, door een nieuwe generatie vrouwelijke lezers. Het interessante is dat *The Yellow Wallpaper* een verhaal is dat zelf over mannelijk en vrouwelijk 'lezen' gaat. Die twee vormen van lezen zijn incompatibel: de beoefenaren ervan begrijpen elkaar niet eens. In haar eigen verhaal voorzag Gilman, met symbolische exemplariteit, de reactie van de twee lezersgroepen al. Blooms theorie is helemaal niet in staat de relatie van een schrijfster als Gilman tot haar verschillende voorgangers en -gangsters te traceren, omdat zijn aanname van de ene coherente mannentraditie dat principieel onmogelijk maakt.

3 Hans Robert Jauss

Een tweede theorie die veel omver werpt behalve het idee dat er één, de enige, literaire traditie is, is de receptietheorie van Hans Robert Jauss. Dat is des te merkwaardiger, omdat veel van wat Jauss beweert vrijwel lijnrecht tot de conclusie zou moeten leiden dat er niet één literaire cultuur is, maar vele tegelijk. Jauss' bekende *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* (1975a, oorspr. 1967) richtte zich tegen de traditionele praktijk van literatuurgeschiedschrijving, die zich beperkte tot een chronologische ordening van feiten over schrijvers en werken. Deze literatuurgeschiedenis is, aldus Jauss, het blinde produkt van de moderne waarde-toekenning en smaak. Volgens Jauss moet de literatuurgeschiedschrijving echter het historische proces van veranderende waardetoekenning en zingeving beschrijven. Met andere woorden: literatuurgeschiedenis moet niet de literaire feiten verzamelen die op dit moment toevallig betekenisvol gevonden worden, maar moet de historische confrontaties beschrijven tussen de verwachtingen van lezerspublieken en nieuwe literaire werken die al dan niet aan die verwachtingen voldoen, en die een voortdurende verandering van de smaak veroorzaken. Literatuurgeschiedenis wordt bij Jauss een geschiedenis van de receptie van literatuur. Hij is tegen elke essentialistische conceptie van kunst. Essentialisme dreigt altijd daar, waar literatuur los van zijn receptie wordt bestudeerd, los van de patronen van individueel en collectief begrijpen, die voortkomen uit lezing en die in de tijd evolueren. Jauss onder-

scheidt nu - in zijn latere werk steeds duidelijker - twee typen ‘verwachtingshorizon’: die van het lezerspubliek en die van het werk zelf. De verwachtingshorizon van het lezerspubliek is het diffuse geheel van literaire smaak en normen, waarbinnen het nieuwe werk gelezen wordt. Die verwachtingen bestaan uit:

1. op grond van eerdere literaire werken vergaarde kennis van genre, vorm en thematiek;
2. een verwachting omtrent poëtisch taalgebruik, en kennis van de tegenstelling poëtisch taalgebruik/dagelijks taalgebruik (Jauss 1975a:130-31).

Die verwachtingshorizon van het lezerspubliek is volgens Jauss te reconstrueren of objectiveerbaar te maken, door synchrone dwarsdoorsneden: het vergelijkende onderzoek naar de recepties van werken, naar de normen volgens welke ze al dan niet gewaardeerd werden, onderzoek naar het dagelijks taalgebruik vergeleken met het geaccepteerde poëtische taalgebruik van een bepaalde tijd. Nieuw is daarbij Jauss' opvatting dat de historische verwachtingshorizon niet zonder meer beschikbaar is in de vorm van expliciet geuite meningen, conventies, normen, poëtica's: de verwachtingshorizon is voor zijn eigen tijd onbewust. Zij moet gereconstrueerd worden uit een veelvoud van symptomen die receptiedocumenten ons verschaffen (Jauss 1982a:xii). Op de methodologische implicaties daarvan kom ik in het volgend hoofdstuk terug. De verwachtingshorizon van het lezerspubliek kan ofwel onaangeroerd blijven (bijvoorbeeld door ontspanningslectuur) ofwel bevestigd worden (door werk dat geheel in de gangbare smaak valt) ofwel doorbroken worden en daarmee verlegd. Literaire evolutie is mogelijk doordat nieuwe literaire werken de bestaande verwachtingshorizon steeds aantasten en verschuiven. Dat gebeurt door werken die beroering wekken. Voorbeelden zal ieder hier zelf kunnen bedenken. Toen het verzet tegen *The Catcher in the Rye* van Salinger geluwd was, was een brabbelende adolescent tot een denkbaar literair personage geworden. Nijhoff, Vasalis en Achterberg introduceerden respectievelijk de fluitketel, het scheermes en de moderne techniek in de poëzie, wat aanvankelijk als een breuk met de institutie der poëzie werd gevoeld, maar daarna bijzonder mooi en nog tien jaar later doodgewoon werd. Jauss erkent zijn schatplichtigheid aan de Russische formalisten (Jauss 1975a:142) en de

Praagse structuralisten (Jauss 1982b:21) met hun theorie van de de-automatisering van taal en waarneming. De ontwikkeling en verandering van de verwachtingshorizon verklaart waarom literaire werken die aanvankelijk schandalig of onbegrijpelijk werden gevonden - als Joyce's *Ulysses* - tientallen jaren later als meesterwerken werden ervaren. De verwachtingshorizon is dan zodanig verschoven dat die werken acceptabel en leesbaar zijn geworden. Niet alleen het publiek heeft een reconstrueerbare verwachtingshorizon, ook het werk heeft een verwachtingshorizon, die blijkt uit het werk zelf: zij valt op te maken uit de gebruikte conventies van stijl, genre, vorm, poëtisch taalgebruik. Als je nu de verwachtingshorizonnen van tekst en publiek tegenover elkaar zet, kun je al bijna voorspellen wat er gaat gebeuren: het verschil tussen die twee noemt Jauss de *esthetische afstand*. De esthetische afstand kan concreet gemaakt worden aan de hand van reacties (succes, geschokte afwijzing, incidentele instemming, laat begrip etc.) van lezers en literaire-kritiek.

Na de *Literaturgeschichte als Provokation* is Jauss-tot op de dag van heden-bezig gebleven met het bijstellen van zijn normdoorbre-kings- of *innovatie-hypothese*. De belangrijkste aanvulling is de integratie van het inzicht dat literaire waardering maar zeer ten dele een immanent-literair proces is. Behalve een literaire verwachtingshorizon is er bij lezers ook nog een maatschappelijke verwachtingshorizon. De receptie van een nieuw werk wordt zowel bepaald door literaire, als door maatschappelijke verwachtingen. Die literaire en maatschappelijke verwachtingen zijn zowel in lezers als in werken in elkaar gesmolten. Hiermee breekt Jauss met de autonomie-gedachte en geeft hij de literatuur een ‘gesellschafts-bildende Funktion’ terug.

De verbondenheid van het literaire en het maatschappelijke is uitgewerkt in ‘La Douceur du Foyer’ ondertiteld: ‘Lyrik des Jahres 1857 als Muster der Vermittlung sozialer Normen’ (Jauss 1975b). Ik vat het samen om te laten zien hoe Jauss alle gegevens aandraagt voor de omverwerping van de mythe van de Ene Literatuur, terwijl hij toch die laatste stap niet zet. Wat Jauss in ‘La douceur’ interesseert is hoe poëzie functioneert als middel om sociale normen te vormen, door te geven en te legitimeren, en tegelijk het instrument

kan zijn om die sociale normen te veranderen en doorbreken. De esthetische ervaring heeft met andere woorden een functie voor de vorming van de maatschappelijke werkelijkheid (en vice versa). Het verband tussen poëzie en maatschappelijke interactiemodellen legt Jauss met behulp van de kennissociologie van Berger en Luckmann. Volgens deze kennissociologen beleven we de 'Alltagswelt' in begrensde compartimenten van betekenis en ervaring, 'Subsinnwelten'. Een poëtisch thema kan nu met zo'n 'Subsinnwelt' samenvallen. Dat is het geval met de Franse poëzie rond 1857, die veelvuldig het avondlijk geluk van de huiselijke haard thematiseert. 'La douceur du foyer', 'le bonheur est dans l'âtre' zijn taalclichés die vaak in deze gedichten worden gebruikt. Zo brengt de poëzie een 'Subsinnwelt' van de sociale wereld tot spreken om die te legitimeren dan wel te problematiseren. Met betrekking tot het thema 'douceur du foyer' heeft Jauss een synchrone dwarsdoorsnede gemaakt; 700 gedichten uit het jaar 1857, waarin drie soorten onderscheiden worden: 1. de canon, gerepresenteerd door Victor Hugo; 2. de avantgarde, gerepresenteerd door Baudelaire's *Les Fleurs du Mal*; 3. de ontspanningslectuur: populaire gedichten in tijdschriften, gerepresenteerd door verschillende dichters.

Eerste aantekening: wie poëzie en sociale ervaring op elkaar betrekt zou kunnen bedenken dat de sociale ervaring van de een de sociale ervaring van de ander niet is, Jauss differentieert naar soorten poëzie, maar niet naar de sociaal gestratificeerde invulling van de 'Subsinnwelten'. Om echter te kunnen vaststellen hoe poëzie de sociale Subsinnwelt van lezers bewerkt moeten ook de verschillen tussen de Subsinnwelten van lezers worden opgemerkt (zie ook Ibsch 1981:41-43). Dezelfde poëzie zal voor de ene groep lezers heel anders werken dan voor de andere. Tenslotte - een triviaal feit dat literatuurwetenschappers vaak vergeten - zal de poëzie voor de grootste groep mensen in het geheel niet werken omdat die groep niet leest. In feite houdt Jauss zich niet bezig met doorbreking van verwachtingshorizonnen, dat wil zeggen met de werking van gedichten op lezers, zoals hij in *Provokation* propageerde. Hij construeert uit de gedichten hoe de burgerlijke wensvoorstelling van het huiselijk geluk er rond 1857 uitzag.

De situatie die in de Hugo-canon en triviaalgedichten wordt be-

schreven is de kleine huiselijke kring: vader moeder en kinderen. Het rijk van de vader is de vijandige buitenwereld, maar die wordt in het avonduur bezworen door het gezinsgeluk, ‘das sanfte Reich der Frau’. De lamp wordt ontstoken en de lichtkring symboliseert de saamhorigheid van het gezin. Dit ‘poëtisch überhohte Wunschbild’ is ook normatief. Victor Hugo verschaft wijze gedragslessen en gebruikt de ‘contra-idealisering: het gezin waar jammerlijk de vader ontbreekt, en de arme weduwe die alleen met haar bloedjes van kinderen is achtergebleven. Via de uitzondering wordt zo het primaat van het gezinsleven gevestigd. De gedichten representeren ook de sociale sancties. ‘Le Grillon’ van Damey beschrijft het vreselijk lot van de krekel die tussen de vreemde soortgenoten moet leven omdat hij de raad van zijn moeder in de wind sloeg. Individualiteit wordt gestraft met ongeluk en uitstoting. De gedichten presenteren een strenge scheiding tussen de binnen- en buitenwereld. Ze legitimeren de burgerlijke norm, door het huiselijk geluk voor te stellen als ideaal, tijdloos, conflictloos, geheiligd door God, de natuur en de traditie. Zo gaat de ‘poëtische Legitimation’ van deze Subsinnwelt over in een ‘ideologische Stützfunktion’. Armoede en ongelijkheid wordt doodgezwegen en door adstructie met gegevens uit de sociale geschiedenis laat Jauss zien dat de feitelijke absolute macht van de vader onzichtbaar wordt gemaakt achter een gesentimentaliseerde moederrol.

Baudelaire, in *Les Fleurs du Mal* breekt nu met dit type verzen, omdat hij het thema van het huiselijk geluk beschrijft vanuit het perspectief van de uitgeslotenen: de prostituées, criminelen, spelers, kinderloze liefdesparen, zieken. Hij draait het ‘douceur du foyer’-schema tot in details om: het licht gaat bij hem bijvoorbeeld *uit* in plaats van aan. Hij overschrijdt een getaboeïseerde grens, als in ‘Le crepuscule du soir’, dat handelt over al degenen voor wie de dag tegen de avond pas begint: de ongelukkigen, de buitenstaanders, de dieven-die de huizen van de gelukkige gezinnen *openbreken*. Op die manier doorbreekt Baudelaire de verwachtingen van zijn lezers.

4 Problemen van Jauss' theorie

Jauss heeft proberen aan te tonen dat Baudelaire de verwachtings-

horizon doorbreekt, en dat hij door de esthetische distantie een *botsing* arrangeert met het sociale en poëtische stereotiep. Zo'n doorbraak is een literaire gebeurtenis, een vernieuwing. Maar er is een probleem. Jauss *pretendeert* dat hij de doorbraak van de verwachtingshorizon *van een groep lezers* heeft laten zien, maar in feite heeft hij het helemaal niet over concrete lezers gehad. Zijn hele analyse berust op tekstinterpretatie, zijn eigen tekstinterpretatie, waarbij hij de manieren waarop in verschillende groepen teksten het thema 'douceur du foyer' gestalte krijgt, contrastief tegenover elkaar zet. Maar botsingen met concrete lezers, die getuigenis afleggen van hoe hun sociale en poëtische normen nu zijn verstoord en vernieuwd, die vinden we nergens. Jauss postuleert dat de doorbreking en verlegging van verwachtingshorizon plaatsvindt in de zogenaamde 'Hohenkammliteratur', de top-literatuur, en dat de aldus veranderde literaire norm langzaam afzakt naar lagere regionen. De ene dichter is *verder* dan de andere. De theorie verantwoordt de 'Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen' (Jauss 1975b:432). Er is dus in feite maar *een* verwachtingshorizon die terzake doet: die van de avant-garde-lezers. Lezers staan kennelijk in een hiërarchisch rijtje, en lezen respectievelijk normspiegelende, normbevestigende en normdoorbrekende literatuur. Door deze constructie houdt Jauss de mythe van de Ene Literatuur in volle omvang in stand.

Het verwijt, dat Jauss zich niet met concrete lezers bezighoudt is hem o.a. gemaakt door Elrud Ibsch (1981). Ibsch komt tot het idee dat er niet *een* verwachtingshorizon is, maar meerdere. Zij zegt: je mag niet zonder meer aannemen dat Baudelaire uiteindelijk ook invloed uitoefent op de lezers van de triviale reeks. Dat moet nu juist door lezersonderzoek bewezen worden, zo toets je de innovatie-hypothese. Ibsch komt met gegevens waaruit blijkt dat het lezerspubliek Baudelaire in zijn eigen tijd nauwelijks las. Bovendien werd Baudelaire's potentiële normdoorbreking gesmoord: vaak merkten de critici het nieuwe niet eens op. Ook werd Baudelaire in een populair tijdschrift wel als afschrikwekkend voorbeeld opgevoerd, waarmee de inhoud van zijn gedicht weer werd opgenomen in het normbevestigend discours. Baudelaire bereikt de triviaallezers al helemaal niet, of: dat moet eerst maar eens bewezen worden. Na een eigen onderzoekje naar concrete

reacties op Baudelaire, somt Ibsch de verschillende receptiemogelijkheden als volgt op:

> Een werk dat potentieel en/of intentioneel normdoorbrekend is kan in de tijd van zijn ontstaan:
>
> a) onopgemerkt blijven door lezersgroepen die niet deelnemen aan de progressieve beweging van canon naar avantgarde [...] en daarmee blijft het werk zonder invloed op het verwachtingspatroon van grote groepen lezers; [...]
> b) in zijn intentie genegeerd worden door de literaire kritiek,
> c) geassimileerd worden, d.w.z. de negatie kan dienstbaar gemaakt worden aan de 'Alltagswelt' bij wijze van waarschuwend voorbeeld,
> d) bestreden worden door middel van censuur of proces in naam van de 'Alltagswelt',
> e) erkenning ervaren op basis van een gedeelde literaire traditie door congeniale recipiënten, en tenslotte
> f) mogelijk als innoverend erkend en geaccepteerd worden. Deze receptievormen veronderstellen gevarieerde 'Erwartungshorizonte'. (Ibsch 1981:49).

Hier wordt de logische conclusie getrokken: er is niet één, hiërarchisch opgebouwde verwachtingshorizon, maar er zijn *meerdere verwachtingshorizonnen*. Deze conclusie onderschrijf ik van harte.

Ibsch kwam bij haar toetsing van Jauss' innovatie-hypothese tot de suggestie dat er in de literatuur wellicht meerdere receptie-circuits zijn. Ook Anbeek (1978) stuitte op dat idee. Hij vraagt zich af of er wel voldoende receptiedocumenten beschikbaar zijn om de verwachtingshorizon van concrete lezers te kunnen reconstrueren. Als voorbeeld voert hij de laat-negentiende-eeuwse romans op, die volgens betrouwbare inschattingen van Van Deyssel, Couperus en Emants vooral door vrouwen werden gelezen. Intussen zijn de bewaarde receptiedocumenten allemaal van mannen. Maar dat 'handjevol uitingen, van mannelijke beroepslezers' geeft vermoedelijk geen enkel inzicht in de reacties van het lezeressenpubliek.[4] Door het probleem te zien toont Anbeek oog te hebben

voor het sekse-specifieke element in de literaire communicatie. Maar hij wil zich daar niet werkelijk in verdiepen. Twee bladzijden verder vindt hij de voor de hand liggende receptie-vragen al moeilijk te beantwoorden.

> Heeft (Van het) Reve de houding van de Nederlandse volk ten aanzien van de homoseksualiteit met zijn boeken gunstig beïnvloed? Heeft Anna Blaman meer begrip gewekt voor de lesbische liefde? Hoeveel huisvrouwen zijn door Anja Meulenbelt wakker geschud? (Anbeek 1978:80)

'Badinerende voorbeelden' noemt hij dat waarmee hij aangeeft dat hij zulke vragen niet serieus neemt. Waarom niet? Wat is er zo irrelevant aan een vraag naar de werking van potentieel en/of intentioneel normdoorbrekende teksten voor een specifiek lezers/ lezeressenpubliek? Heeft Jauss niet juist de theoretische hulpstukken aangereikt om de interactie tussen het literaire en het maatschappelijke te onderzoeken? Stel eens voor dat *De schaamte voorbij* had bijgedragen tot een mentaliteitsverandering naar autonomie bij een groot aantal huisvrouwen en tot een andere visie op de arbeidsdeling tussen de seksen bij nader te bepalen lezersgroepen? In Jauss' termen brengt *De schaamte voorbij* de 'Subsinnwelt' van het huisvrouwenleven tot spreken. Die 'Subsinnwelt' is opgebouwd in beeldvorming en taalclichés die de plaats van vrouwen legitimeren, en wordt door Meulenbelts literaire bewerking uitgedaagd. Stel eens voor dat de mogelijke huisvrouw-lezeressen hun op triviaalliteratuur geënte literaire verwachtingshorizon doorbroken hadden gezien; dat 'Hohenkamm'-lezers zich weer om andere redenen in hun literaire verwachtingen geprovoceerd hadden gevoeld? De receptiedocumenten liggen voor deze vragen voor het opscheppen. Maar Anbeek voert zulke vragen op als *irrelevant*. Hij badineert nog even voort met *En dan is er koffie* van Hannes Meinkema. Het probleem met deze, en elke, receptie is dat zij niet eenduidig is. Nuis vond *Koffie* goed, Van Deel en Fens hadden er geen goed woord voor over. Het boek is goed verkocht, maar wat de lezers ervan vonden zullen we nooit weten. Op deze manier - door de zaken voor te stellen als een onoplosbare brei - omzeilt Anbeek het probleem dat hij zelf aan de orde stelt: dat het

literaire systeem in een gegeven socio-culturele context mogelijkerwijs heterogeen, meer-lagig is. Dat er, en dat is een nieuwe hypothese, de mijne, in al die diverse lezersreacties wel degelijk een systeem zit als je maar bereid bent aan te nemen dat er meerdere en wellicht incompatibele cirkels zijn waarbinnen zinconstitutie door middel van literatuur plaats vindt. De recepties zouden representatief kunnen zijn voor groepen van lezers en lezeressen, met variabele verwachtingshorizonnen, voor wie teksten systematisch een andere werking hebben. Het bestaan van zulke diverse literaire circuits moet natuurlijk empirisch gegrondvest worden - zoals Ibsch het wil - op concrete lezersreacties. Dat zal ik in het laatste hoofdstuk doen.

Tot besluit: het lijkt mij niet toevallig dat Anbeek het cruciale punt van de verschillende lezersgroepen aanroert, om het onmiddellijk weer als een hete aardappel te laten vallen. Receptietheorie is levensgevaarlijk voor het voortbestaan van de mythe van de Ene Literatuur. Na de 'revolt of the reader' (Eagleton 1982) zijn betekenis- en waardetoekenningen in hoge mate afhankelijk geworden van lezersvariabelen: historische tijd van receptie, literaire achtergrond, scholing van de lezer, mate van voorkennis enzovoort. De lezersvariabelen zijn dynamiet: de ene lezer is de andere niet, en er zijn sinds de receptie-revolutie geen argumenten meer om de ene groep lezers - de ene canon - meer autoriteit te geven dan de andere. Om de ineenstorting van de mythe van de Ene Literatuur niet eigenhandig te hoeven voltrekken draaien receptie-theoretici angstig heen om de hete brei: de 'gender and politics' van de lezersvariabelen. Klasse, kleur, sekse, leeftijd en seksuele voorkeur zijn de variabelen die de 'Alltagswelten' van mensen sterk van elkaar doen verschillen. Zulke variabelen creëren variabele verwachtingshorizonnen, die weer verantwoordelijk zijn voor systematisch verschillende concretiseringen en waarderingen van literaire teksten. Anbeek besluit zijn artikel met de opmerking dat hij de praktische problemen van het receptie-onderzoek expres absoluut stelt, in de hoop dat hij anderen uitdaagt deze impassen te doorbreken. Uitgedaagd heeft hij me. Wel valt op dat hij zijn eigen provocaties zes jaar later alweer is vergeten. Anbeek (1984) reconstrueert dan de verwachtingshorizon van critici na de tweede wereldoorlog. Zijn 'case' is overtuigend: critici waren zonder uit-

zondering in de ban van een algemene stemming dat er van jongeren alleen maar pessimistische boeken konden komen. Toch stelt hij zich hier weer tevreden met het gewraakte 'handjevol mannelijke beroepslezers', dat niet-representatieve segment van het lezerspubliek. Het is goed dat het bronnenprobleem is gesteld (ook Gerritsen 1975:102 en Kloek 1978a:185-186 en 1978b deden dat). Ten onrechte wordt het gebrek aan representativiteit van de receptiedocumenten pas als probleem opgemerkt, wanneer expliciet en overduidelijk blijkt dat er grote groepen 'afwijkende' lezers/essen zijn. Vaak zal zelfs de meerderheid 'afwijken'. Net als voor Harold Bloom de literatuur bestond uit een opeenvolging van vaders en zoons is dat voor Jauss en zijn Nederlandse volgelingen het geval. In principe worden alleen de zoons als lezers erkend, tenzij een groep 'afwijkende' lezers toch een onmiskenbaar spoor in de documenten heeft weten na te laten. De oplossing van het bronnenprobleem vereist allereerst andere vooronderstellingen. De vooronderstelling van de Ene Literatuur, waarin de mening van 'toonaangevende' critici als representatief beschouwd wordt (Link 1976:99), maakt per definitie blind voor andere receptiebronnen. Die representativiteit is een humanistische illusie, het zelfbedrog van de patriarch die, in naam van ieders bestwil, slechts zichzelf vertegenwoordigt. Om het bronnenprobleem creatief op te lossen moet de knop om naar een pluralistische visie. Dan kan ook Anbeek erop komen dat er archieven van de Haagse en Amsterdamse vrouwenleesmusea bestaan; dat voor het onderzoek naar een van die hopeloze gevallen, de Blaman-receptie, stapels bronnenmateriaal liggen te wachten in de archieven van de 'congeniale recipiënten', de vrouwelijke en mannelijke homoseksuelen: het COC-archief, het blad *Vriendschap*, correspondenties met Blaman in het Letterkundig Museum, en studies als die van Tielman(1982) en Van Kooten Niekerk/Wijmer(1985). Alleen wie de autoriteit van het handjevol mannelijke heteroseksuele beroepslezers niet wil loslaten, kan zulke bronnen over het hoofd zien.

5 Literaire circuits en de polysysteem hypothese

Ik denk dat receptieverschillen geen onoplosbaar probleem zijn. Ze zouden inzichtelijk en verklaarbaar kunnen worden, als je uit-

gaat van literatuur als een meerlagig, pluriform systeem, volgens de dynamische (i.t.t. de statische) systeemopvatting.[5] Even-Zohar (1978, 1979) deed een dergelijk voorstel. Het probleem met zijn theorie is weliswaar dat het vooral een theorie is over de heterogeniteit van *teksten*, niet over de heterogeniteit van *lezers*. Zijn polysysteem-hypothese zou echter receptie-historisch doordacht en uitgebreid kunnen worden. Ik vat deze hypothese eerst samen. Even-Zohar baseert zich op Tynjanow (1927) en Tynjanov/Jakobson (1928). Hij beschrijft de literaire cultuur als

> a semiotic system [which] is necessarily a *heterogeneous, open* structure. It is, therefore, very rarely a uni-system but is, *necessarily*, a *poly*system - a multiple system, a system of various systems which intersect with each other and partly overlap, using concurrently different options, yet functioning as one structured whole, whose members are interdependent. (Even-Zohar 1979:290)

Als het systeem homogeen was, zou het niet kunnen evolueren. Tynjanov, Shklovskij en Bachtin meenden al dat rond het canonieke, dominante literaire systeem een aantal opdringende niet-canonieke systemen liggen: zodra de officiële literatuur verzwakt, en de oude kunstgrepen niet meer werken, kunnen niet-canonieke elementen erin binnendringen. Dat verklaart literaire evolutie. Volgens Even-Zohar bestaat het polysysteem uit een veelvoud aan systemen, allemaal met een centrum en een periferie. Er werkt in alle systemen tegelijk een centrifugale en een centripetale kracht: uitgewerkte elementen verdwijnen uit het centrum naar de periferie, terwijl andere elementen zich een weg naar het centrum banen en dat bezetten. Een element kan van de periferie van het ene systeem overgaan naar de periferie van het andere, en zich dan naar het centrum van het laatste bewegen. Zulke transposities noemt Even-Zohar *conversies*.

Evenals de Russische Formalisten zet Even-Zohar zich sterk af tegen het reduceren van de principieel heterogene cultuur tot alleen de cultuur van de heersende klasse. Als de tijdsfactor en de druk van de omliggende systemen zijn geëlimineerd kan men slechts ‘comfortabele’ synchrone en homogene beschrijvingen ge-

ven van één arbitrair deel van het literaire systeem. De niet-standaardvarianten behoren echter wezenlijk tot het systeem:

> literature for children is not considered a phenomenon sui generis, but is related to literature for adults; translated literature is not disconnected from 'original' literature; mass literary production (thrillers, sentimental novels etc.) is not simply dismissed as 'non-literature' in order to evade discovering its mutual dependence with 'individual' literature. (Even-Zohar 1979:292)

In de praktijk wordt het literaire systeem altijd opgevat als de standaardtaal, de canon of de officiële literatuur. Dat de periferie buiten het systeem wordt geplaatst, valt samen met de heersende ideologie. Zo reproduceert de literatuurstudie de 'inside view' van de deelhebbers aan het dominante systeem. Even-Zohar onderscheidt de verschillende systemen die samen het polysysteem vormen op verschillende gronden. Vaak vormt het taalverschil de basis van een systeem. In Israël bestaan bijvoorbeeld Hebreeuws (oud en nieuw), Yiddish, en de talen uit de diaspora naast elkaar. Ook is Arabisch nadrukkelijk aanwezig. Nieuw-hebreeuwse literatuur is dominant geworden: 'the center of the whole polysystem is identical with the most prestigious canonized system.' In de geschiedenis van de Westeuropese cultuur vormden het langzaam verstenende Latijn en de opdringende volkstalen met bijbehorende volkscultuur een polysysteem. Ook de vertaalde literatuur wordt door Even-Zohar opgevat als een systeem in het polysysteem. Niet alleen de taal, maar ook genre en lezerspubliek kunnen de basis van systemen vormen: hierboven werden al kinderliteratuur en massaliteratuur genoemd.

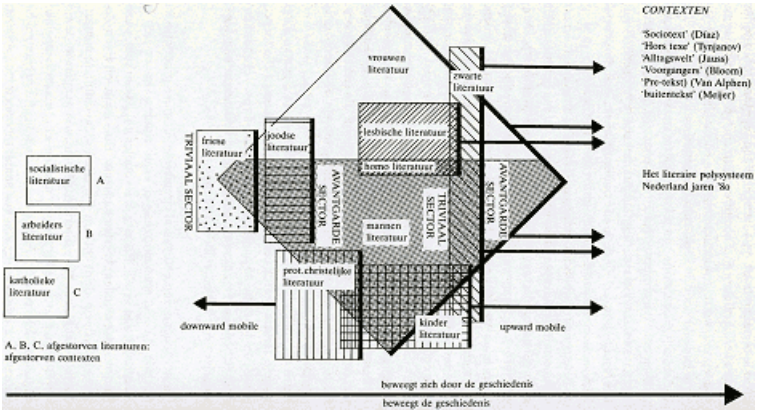
Tenslotte verklaart Even-Zohars theorie ook de samenhang tussen het literaire polysysteem en de omringende cultuur en maatschappij. Het zijn socio-culturele factoren die bepalen welke taal 'standaard' dan wel 'vulgair' is. De status van een linguïstisch of literair systeem wordt niet door dat systeem zelf gegenereerd, maar door een ander systeem. Gecanoniseerde literatuur is gebonden aan het cultuurpatroon van de (conservatieve of vernieuwende) elite die haar voortbrengt. Dat cultuurpatroon is weer geïnstitutionali-

seerd in literaire kritiek, uitgeverijen en tijdschriften, de instituties die het verdergelegen socio-culturele systeem ‘vertalen’ tot literair systeem. Zo wordt de hiërarchische stratificatie binnen het polysysteem bepaald door de socio-culturele stratificatie.

We zouden deze theorie van tekstproduktie sterker kunnen doortrekken naar tekstreceptie dan Even-Zohar zelf doet. De heterogeniteit van de teksten correspondeert met een heterogeniteit van lezerspublieken: er is een kinderboekenpubliek, een thriller-publiek, een beeldroman-publiek enzovoort. Wat lezers doen is in de heterogeniteitstheorie onmisbaar; lezers en schrijvers-als-lezers produceren die heterogeniteit omdat zij, hoewel aan het ene circuit meer gebonden dan aan het andere, toch vaak over de scheidslijnen tussen de systemen heenlezen. De sociale stratificatie tussen lezers houdt de dominantie van het ene systeem boven het andere in stand: elite-lezers hebben tevens de macht over de dominante literaire instituties. Het zijn ook weer lezers die verveeld raken door een canon die stilstaat, lezers die een niet-canoniek systeem meer status kunnen geven, lezers die oude teksten met nieuwe codes kunnen gaan lezen. Het opdringen van nieuwe elementen uit een perifeer systeem naar het dominante systeem gaat samen met de ‘upward mobility’ van een bepaalde sociale (lezers)groep. De bewegende kracht van het systeem komt van de lezers en de schrijvers-als-lezers.

Naast dit voorstel van Even-Zohar zal ik nu mijn eigen voorstel leggen. Daarin geef ik eerst de theorieën van Jauss en Bloom een plaats, om tenslotte de relatie met Even-Zohars voorstel nauwkeuriger te bepalen. Het nevenstaande schema visualiseert mijn idee, toegepast op de Nederlandse situatie anno 1988.

Op het schema zijn een aantal circuits van literaire produktie en receptie in beeld gebracht, zoals zij er uit zouden kunnen zien in Nederland, anno 1988. Elk circuit is voorgesteld als een veld, waarbinnen zich bevinden: teksten en lezers. Elk circuit - bij Even-Zohar: elk systeem - drijft rond in zijn eigen socio-culturele context, die ik opvat als zowel de intertekstualiteit, voorgangers in de zin van Bloom, alsook de historische, ideologische, maatschappelijke en biografische context die het werk in zich heeft opgenomen en waaraan het refereert. Er zijn een aantal theorieën die proberen


CONTEXTEN
'Sociotext' (Díaz)
'Hors texte' (Tynjanov)
'Alltagswelt' (Janss)
'Voorgangers' (Bloom)
'Pre-tekst) (Van Alphen)
'buitentekst' (Meijer)
vrouwen literatuur
zwarte literatuur
joodse literatuur
lesbische literatuur
friese literatuur
homo literatuur
socialistische literatuur
A
arbeiders literatuur
B
katholieke literatuur
C
TRIVIAAL SECTOR
AVANTGARDE SECTOR
mannen literatuur
TRIVIAAL SECTOR
AVANTGARDE SECTOR
prot.christelijke literatuur
kinder literatuur
downward mobile
upward mobile
A, B, C, afgestorven literaturen:
afgestorven contexten
Het literaire polysysteem
Nederland jaren '80
beweegt zich door de geschiedenis
beweegt de geschiedenis

de relaties tussen tekst en buitentekst aan te geven: die zijn in steekwoorden onderaan aangegeven. Elk circuit heeft zijn eigen avant-garde, zijn eigen canon en zijn eigen triviaal-sector (Even-Zohar onderscheidt binnen de systemen alleen centrum en periferie, wat ik minder nauwkeurig vind). De circuits overlappen elkaar: zwarte literatuur interfereert op die manier met mannenliteratuur, vrouwenliteratuur, lesbische literatuur. De lesbische literatuur is hier getekend op de grens van mannen- en vrouwenliteratuur: dat komt omdat ik geloof dat het lesbische historisch gezien ten dele een mythe van mannelijke origine is, die vrouwen echter transformeren en zich in toenemende mate toeëigenen: dat veld verschuift dus langzaam naar boven: buiten de mannelijke sfeer, naar de vrouwelijke. Sommige circuits van literaire produktie en receptie zijn 'upward mobile': het valt te verwachten dat zij zich in de toekomst zullen uitbreiden en verstevigen: dat is bijvoorbeeld het geval met de zwarte literatuur, die, met het multi-cultureler worden van de Nederlandse samenleving, aan zwaarte zal winnen. Andere circuits zijn 'downward mobile': de protestant-christelijke literatuur zal waarschijnlijk, met de ontkerkelijking, verdwijnen. Dit hele complex beweegt zich door de geschiedenis, en beweegt de geschiedenis ook, want literatuur is zelf ook 'Gesellschaftsbildend'. Linksonder zie je de circuits die in het historische proces zijn verdwenen: de arbeidersliteratuur uit de jaren zestig, de katholieke literatuur, resultaat van de eraan voorafgaande katholieke emancipatie uit de jaren dertig en veertig, de socialistische literatuur. Alles bij wijze van voorbeeld: het schema is uitbreidbaar. Voor elke literatuur zou men een dergelijk schema kunnen ontwerpen.

Passen Bloom en Jauss nog in dit plaatje? Ja. Ze mogen hun verhaal nog een keer komen vertellen, maar Bloom mag het alleen in het veld van de mannenliteratuur vertellen. Zijn Freudiaans-heroïsche epos over de 'misprisions' van elke dichter van de voorgangers, stoelend op de traditie van Homerus, Milton, Spencer en Shakespeare, hoort in de mannentraditie thuis. Voor vrouwen mag hij het proberen te vertellen, maar daar zal hij snel stuiten op zijn gebrek aan informatie over wat zich in de vrouwentraditie heeft afgespeeld. Daarvoor zal hij te rade moeten gaan bij Showalter,

Moers, Göttner-Abendroth, Gilbert en Gubar, Lemaire en talloze andere onderzoeksters die hebben beschreven op welke wijze vrouwelijke schrijvers voortbouwen op elkaar. Verder geldt zijn verhaal van patrilineaire strijd en heroïek hier niet zo: vrouwen hebben waarschijnlijk eerder een moeder-dochter-relatie met de voorgangsters: ze zetten er zich minder tegen af. Voor de zwarte literatuur zullen Myriam Díaz, Gloria Wekker, Barbara Smith, Barbara Johnson en Henry Louis Gates het woord nemen. Voor de lesbische literatuur Lillian Faderman, Jane Rule, Bonnie Smith en Myriam Everard. Toch zijn er ook tekstuele en contextuele referenties over en weer. In elk literair veld spreken de teksten niet alleen met de stem van de eigen traditie, maar klinken er ook stemmen uit andere tradities door. Vaak zijn dat echo's van de mannentraditie, omdat die de culturele hegemonie heeft gegrepen, vele eeuwen lang. Daar zijn de heroïsche ‘misprisions’ van Bloom toch wel weer relevant, want het gaat hier inderdaad om een strijd om de macht over de beelden. Mannen hebben beelden en symbolen gedefinieerd, andere groepen moeten hen die ontrukken en ze opnieuw inhoud geven. Dat proces is in de vrouwentraditie beschreven als ‘vol de langue’ (diefstal van taal, met de vrouwelijke auteurs als ‘voleuses’: Herrmann 1976) en als ‘revisionist mythmaking’ (Ostriker 1986). Voorbeelden daarvan: Elly de Waard (1986:52) beschrijft in het gedicht ‘Anadyomene’ de geliefde als ‘een onverminkte Venus’, een opzettelijke mislezing van de beroemde Venus van Milo met de afgehouwen armen. De regels

> Wie kan Plato's Symposion nog
> Lezen, waar vrouwen voor het gesprek
> Worden weggestuurd en als hoogste
> Liefde die tussen mannen wordt
> Aangeprezen? [...]
>
> De Waard 1986:48

zijn een polemische ‘misprision’ van Plato. Het gedicht ‘In Deze Tijd’ (De Waard 1983:53) is een mislezing van het poëtische Vijftigers-credo dat de schoonheid dood verklaarde. Tezelfdertijd plaatst De Waard zichzelf nadrukkelijk in een vrouwentraditie: tal-

rijk zijn de verwijzingen naar Emily Brontë, Emily Dickinson en Sappho. Belangrijk is dat de dynamiek, de strijd tussen de systemen en de transformatieprocessen zowel *in de teksten* - naar het grote voorbeeld van Bachtin - bestudeerd moeten worden, als *in de lezers*. In de teksten kan heterogeniteit gezien en meerstemmigheid beluisterd worden. In de lezersreacties kunnen we zien welke stemmen lezers in teksten horen en hoe dat correspondeert met het literaire en socio-culturele circuit waarin zij lezen.

Mag Jauss zijn verhaal ook vertellen? Ja, en hij mag langer praten dan Bloom. Jauss' verhaal over de verwachtingshorizon van het lezerspubliek, en de esthetische afstand tussen werk en lezers gaat namelijk binnen al deze circuits op. Binnen elk circuit is er aan de kant van de lezers/lezeressen een verwachtingshorizon, die binnen dat circuit ook verlegd kan worden door een ‘congeniaal’ of verwant werk. Binnen de kinderliteratuur heeft Guus Kuijer een verwachtingshorizon doorbroken door te schrijven over heel moderne kinderen. Binnen de vrouwenpoëzie verlegt Diana Ozon de verwachtingshorizon door de synthese die zij zoekt tussen poëzie, performance, muziek en punk-cultuur. Al die verwachtingshorizonnen zijn in beweging en worden doorbroken, door verwant werk uit het eigen circuit, en ook door het werk van anderen: lezers lezen ook buiten het eigen circuit, en dat blijft niet zonder gevolgen voor dat eigen circuit.

Hoe verhoudt dit voorstel zich tot Even-Zohar?

1. Even-Zohar onderscheidt literaire systemen op grond van taal, en noemt verder kinderliteratuur en vormen van massaliteratuur. Ik denk dat elke subcultuur (in Nederland bijvoorbeeld religieuze subculturen, homo-/lesbische subcultuur, de Surinaamse, Turkse en Marokkaanse gemeenschappen, regionale culturen) voedingsbodem kan zijn voor een literaire systeem. Subculturen hebben altijd een eigen ‘dialect’, ook als ze formeel tot dezelfde taalgemeenschap behoren. De criteria van onderscheid tussen de systemen staan nog ter discussie.

2.Even-Zohar bestudeert de systemen door tekst-analyse, niet door inhoudelijk receptie-onderzoek: verder doet hij aan empirische literatuursociologie. Evenals Jauss kijkt hij vooral naar hoe

teksten potentieel of intentioneel tot een bepaald systeem behoren. Ik ben het echter eens met Ibsch (1981): een theorie van literaire evolutie moet niet alleen door tekstanalyse de potentiële normdoorbreking c.q. systeemverandering vaststellen, maar moet ook door lezersonderzoek toetsen, of zulke systeemveranderingen als zodanig worden gerecipieerd. Om die reden heb ik Jauss' verwachtingshorizon in elk circuit ingevoerd. De weg van literaire elementen van canon naar periferie en omgekeerd wordt niet afgelegd door die literaire elementen zelf, maar door de lezers, die ze als verouderd dan wel vernieuwend ervaren.

3. Evenals Fokkema (1981) en vele anderen zoekt Even-Zohar naar een objectief meta-standpunt van de onderzoeker. Hij meent dat het genoeg is zich te distanciëren van de 'inside view' van de deelhebbers aan het *dominante* systeem. Maar het verwerpen van 'arbitrary and temporary value judgments as criteria in selecting the objects of study' (Even-Zohar 1979:292) is geen garantie voor een objectief meta-standpunt. Elke onderzoeker zal zichzelf ergens in het polysysteem bevinden: hij/zij zal sommige systemen beter kennen dan andere. Niet alle systemen zijn even gemakkelijk toegankelijk. Het is een groot wetenschappelijk probleem dat de huidige literatuurwetenschappers de niet-canonieke systemen nauwelijks kennen: wie niet op de hoogte is van de literaire vrouwentradities, wie zich niet bewust is van de nieuwe leescodes van homo- en lesbolezeressen, wie geen weet heeft van de rijkdom van de derde-wereldliteraturen - Mouralis (1975) noemt ze 'contre-littératures' - kan per definitie geen poly-systeemtheoreticus zijn. Niettemin blijft de kennis die men van de verschillende systemen kan hebben ook vanuit andere posities beperkt, en gebonden aan de plaats die men zelf in het polysysteem inneemt. Die beperking, en de uitbreiding van het werkterrein, kan worden opgelost door interdisciplinair 'teamwork'. De 'bias' wordt aanzienlijk gereduceerd naarmate men zich van de eigen grenzen bewust is, maar een objectief meta-standpunt lijkt mij een illusie. Ik voel meer voor een historisch-relativistische positie, zoals ook Anbeek (1988) inneemt. Om de waardevrijheid van dat relativisme te vermijden (zie de relativisme-kritiek van T. Lemaire 1976) zoek ik naar een combinatie daarvan met voortdurend (zelf) kritische metareflectie, waar met mobiele en specifieke criteria toch standpunten kunnen

worden ingenomen.

4. Het gevaar van de polysysteemtheorie is dat zij zich te sterk richt op veranderingen van de canon, en de niet-canonieke systemen pas voor het voetlicht haalt wanneer canonveranderingen verklaard moeten worden. De heterogeniteitstheorie kan een verkapte homogeniteitstheorie worden, met de periferie als functie van de canon: de periferie houdt het systeem dan vitaal. Door te spreken over literaire *elementen* die zich een weg naar het centrum banen zijn die elementen al losgemaakt van hun oorspronkelijke context, terwijl we die oorspronkelijke context juist moeten kennen om de dynamiek van het polysysteem te begrijpen. De 'tegen-literaturen' - in de ruimste zin - moeten dus ook in hun relatieve zelfstandigheid bestudeerd moeten worden.

5. De literatuurwetenschap staat niet buiten het polysysteem. Als een van de instituties van het literaire establishment maakt zij er deel van uit. Wetenschappelijke theorieën beïnvloeden lezers, en beïnvloeden daarmee de dynamiek van het polysysteem. Even-Zohars (1979:297) opvatting dat wetenschap *geen* invloed heeft op het literaire systeem lijkt me naïef en aantoonbaar onjuist. Zoals het bestuderen van de canon canonieke belangen diende, zo zal het bestuderen van de contra-literaturen deze literaturen meer bekendheid, status en invloed geven. Daarmee is niet alleen een wetenschappelijk, maar ook een emancipatorisch doel gediend. Wat men ook kiest: de keuze heeft altijd politieke implicaties.

6 Besluit

Tot slot wil ik nog een laatste blik op mijn schema werpen, met de bedoeling erin te integreren wat eerder in dit boek over leesprocessen is gezegd.De verschillende leeshoudingen kunnen op zinvolle wijze in de polysysteem-hypothese geïntegreerd worden. Binnen het zinderend geheel van literaire produktie en receptie vinden ontmoetingen plaats tussen teksten en lezers, die ik eerder aanduidde als 'botsingen'. Die 'botsingen' vinden zowel op pre-reflexief als op reflexief niveau plaats. Ik onderscheidde verder aan het leesproces een politieke kant en een erotische kant. Het politieke aspect treedt het duidelijkst naar voren in confrontaties van teksten met niet-verwante recipiënten: lezers die teksten lezen uit

andere ‘circuits’. De botsing van context, wereldvisie, esthetische sensibiliteiten en belangen die dan kan optreden is niet persé aangenaam: zij kan aanleiding worden tot afwijzing en versterkte afweer, of, integendeel, tot verrijkende kennisname en integratie van de nieuwe context en esthetische sensibiliteit. Het erotische aspect van het lezen krijgt het meeste kans bij een verwante tekst. De lezer/es kan zich dan zo onbedreigd voelen dat zij de tekst een intieme werking kan toestaan. Verwante teksten zullen door lezers ook vaak gekozen worden voor het grensverleggende leesgenot, het Barthesiaanse ‘plezier van de tekst’. Zowel verwante als niet-verwante teksten kunnen de verwachtingshorizon aantasten en verschuiven.

Politiek en erotiek van het lezen zijn uiteindelijk niet te scheiden en evenmin aan tekstsoorten gebonden: confrontaties die in eerste instantie een politiek karakter hadden kunnen geërotiseerd raken: zie de enorme opkomst van vrouwelijke zwarte schrijfsters bij lezers uit andere circuits. Andersom kunnen teksten, die eens ‘verwant’ leesgenot opleverden, bij nader inzien bloot komen te staan aan politieke weerstand: zie mijn ‘botsing’ met Ter Braak en De Waard in hoofdstuk 7.

Tot slot zal ik nu mijn voorstel van de verschillende receptie-circuits onderbouwen met empirische gegevens. Ibsch verwijt Jauss terecht, dat hij zijn hypothese wel met tekstinterpretatie, maar niet met lezersreacties onderbouwt. Ik zal proberen systeem aan te brengen in een hoeveelheid concrete lezersreacties, verzameld rond het werk van Elly de Waard. In de diversiteit van de lezersreacties zullen de receptiecircuits aangetoond moeten kunnen worden, of: mijn ‘circuits van werking’ moeten geconstitueerd worden door de lezersreacties. In het volgende en laatste hoofdstuk presenteer ik een onderzoek naar de receptie van de poëzie van Elly de Waard.

Eindnoten:

1 De voorkeur voor gecompliceerde werken had te maken met de belangen van de opkomende beroepsgroep van professionele literatuurdeskundigen. Nieuwe deskundigen, die eigenhandig de gespecialiseerde kennis schiepen waarmee zij zich onmisbaar probeerden te maken.

2 Een treffend voorbeeld van deze wijze van denken was onlangs nog te vinden in een verder zeer progressief rapport op basis waarvan op dit moment het hele Franse onderwijs wordt hervormd, het veelgeprezen *Propositions pour l'enseignement de l'avenir élaborées à la demande de Monsieur le Président de la République par les Professeurs du Collège de France*, Paris 1985. Daarin staat de volgende passage:

> Onder de aan kultuur toebedachte funkties is een van de meest belangrijke ongetwijfeld die van de kunst zich te verdedigen tegen alle vormen van ideologiese druk, politiek of religieus: dit instrument van het vrije denken kan, zoals de krijgskunsten op een ander terrein, de burger van vandaag in staat stellen zich te beschermen tegen het symbolies geweld waaraan hij onderworpen is, en tegen die van de reklame, die van de propaganda en het politiek of religieus fanatisme. (Collège de France 1986:32-33)

3 Ook in veel oudere perioden bestonden vrouwentradities, waarvan de sporen nog steeds met veel zorg worden uitgewist. Zie Lemaire (red) 1986; Lemaire 1987b; Bekkenkamp/Van Dijk 1987.

4 Dat vrouwen lezen, terwijl mannen receptiedocumenten nalaten is niet alleen een probleem van het receptie-onderzoek van de negentiende eeuw. Ook nu nog geldt die bizarre situatie dat vrouwen veel meer lezen dan mannen, terwijl de literaire cultuur door mannen (als uitgevers, critici en historiografen) wordt beheerst. De schrijfster Dacia Maraini (over Italië):

> Niet alleen bij ons, maar overal bestaat de meerderheid van de romanlezers uit vrouwen. Dus is er vraag naar boeken van vrouwen [...] het probleem [voor vrouwelijke auteurs] ligt niet zozeer in het publiceren, het probleem ligt een fase later: bij de kritiek en de literaire wereld. Op het moment dat de critici de waarde vaststellen van wat geschreven is en bepalen wat belangrijk is voor volgende generaties, verliezen de vrouwen. Het is niet de markt die discrimineert, want die bestaat uit vrouwelijke lezers, het is het instituut literatuur. (Interview met Cees Zoon, *Volkskrant* 11-12-1987)

Deze opmerkelijke gender-stratificatie van het lezerspubliek vraagt dringend om meer onderzoek.

5 Volgens Even-Zohar (1979) heeft de theorie van het statische systeem (de Geneefse school) ten onrechte geprevaleerd in het Europese structuralisme. Het systeem wordt daar opgevat als een statisch ('synchroon') netwerk van relaties, waarin de waarde van elk element wordt bepaald door zijn functie binnen die relaties. Binnen die systeemopvatting kan de diachronie, en daarmee de verandering van het systeem, niet bestudeerd worden. De theorie van het dynamische systeem gaat uit van de voortdurende verandering van het systeem, een proces dat op zichzelf een systeem is. Die theorie (van de Russische Formalisten en Tsjechische structuralisten) is door latere structuralistische linguïsten en literatuurwetenschappers genegeerd (Even-Zohar 1979:289-290).

Hoofdstuk 11
Circuits van werking:
de receptie van de poëzie van Elly de Waard

Een toetsing van de polysysteemhypothese. De poëzie van Elly de Waard is in de jaren 1978-1987 sterk veranderd, van betrekkelijk sobere naar zeer extatische poëzie, van neutrale naar expliciet-lesbische poëzie. Hebben die omslagen in het werk ook gevolgen voor de reacties van lezers en voor de samenstelling van het lezerspubliek? Kunnen we verder in lezersreacties zien of lezersgroepen op verschillende punten in hun literaire en sociale verwachtingen gebruskeerd worden? Ik volg Jauss' methode voor het onderzoeken van de verwachtingshorizon(nen). Dat betekent dat zowel de literaire als de sociale 'lebensweltliche' component van de verwachtingshorizon worden bestudeerd. Op een suggestie van Paul de Man neem ik verder aan, dat de verwachtingshorizon niet alleen een 'bewuste' component heeft - datgene wat de literaire wereld expliciet zegt over haar literaire normen - maar ook een 'onbewuste' - datgene wat vaak verhuld uit de reacties zelf blijkt. Omdat het doorbreken van de verwachtingshorizon een pijnlijk proces is zullen het soms symptomen van afweer zijn, die in de lezersreacties geduid moeten worden. Dat maakt het psychoanalytische observatiekader relevant voor receptie-onderzoek. In de documenten worden drie sterk verschillende verwachtingshorizonnen en daarmee drie 'circuits van werking' zichtbaar: het mannen-, vrouwen- en lesbische circuit. De sociale of 'lebensweltliche' component van de verwachtingshorizon - een literair vertaalde heteroseksuele norm en een rolverwachting ten aanzien van vrouwelijke dichters - lijkt onder mannelijke recipiënten een rol te spelen. De vrouwencircuits weren de verbeelding van vrouwelijke gewelddadigheid af. De receptieweigering, die in het vrouwenen lesbo-circuit later intreedt dan in het mannencircuit, kan ook opgevat worden als een document dat om interpretatie vraagt: het document van de stilte. Het onderzoek werd in maart 1988 afgesloten. Latere receptiedocumenten en De Waards laatste bundel Onvoltooiing (1988) vallen buiten het bestek van dit hoofdstuk.

‘Maar ergens is dat laatste rijk:
een bergland dat geen vrouw gedoogt.’

Ida Gerhardt, 1985:415

1 Inleiding

Elly de Waard publiceerde sinds 1978 vijf bundels poëzie: *Afstand* (1978), *Luwte* (1979), *Furie* (1981), *Strofen* (1983) en *Een wildernis van verbindingen* (1986). Deze bundels laten een snelle ontwikkeling en een sterke verandering zien. Wie de eerste en de laatste bundel doorbladert ziet onmiddellijk het grote vormverschil: *Afstand* (1978) bevat losse, vrije verzen. De lengte is zeer verschillend: er zijn zelfs aforismen onder. *Een wildernis van verbindingen* (1986) is daarentegen een hogeschool-excercitie in één versvorm. Het bevat tweeëntachtig gedichten van twee strofen, strak gevat in binnen- en eindrijm en zwaar geënjambeerd: de strenge vormbeheersing van een klassieke sonnettenkrans. Ook de toon en de thematiek veranderen sterk. *Afstand* bevat verstilde, onderkoelde gedichten, waarin het lichamelijke een bescheiden rol speelt. Het lyrisch ‘ik’ is sekse-neutraal, de liefdessituaties kunnen als heteroseksueel worden opgevat. *Een wildernis* bevat woedende verzen, waarin het lichamelijke de boventoon voert en grote woorden niet worden geschuwd. De liefdessituaties zijn duidelijk lesbisch. Ik wil hieronder onderzoeken of deze opvallende veranderingen in De Waards werk gepaard gaan met omslagen in de receptie en verplaatsing van het receptie-circuit. De dynamiek in De Waards werk maakt haar geval tot een interessante ‘case’ ter verkenning van mijn hypothese.

Zoals gezegd zet Jauss de verwachtingshorizon van het werk, die door tekst-analyse achterhaald kan worden, tegenover de verwachtingshorizon van het publiek. Zo tracht hij de ‘esthetische afstand’ te bepalen. Wanneer, als bij De Waard, het werk sterk verandert, verandert ook de erin geïmpliceerde verwachtingshorizon. Daarmee verandert weer de ‘esthetische afstand’ tot de verwachtingshorizon van het publiek. Ik verken nu eerst het werk, en tracht de erin geïmpliceerde verwachtingshorizon te traceren.

2 Overzicht poëzie 1978-1986

Afstand (1978)

De stemming in *Afstand* is overwegend verdrietig. Veel gedichten cirkelen rond het verlies van een geliefde persoon. De taal is eenvoudig, de stijl ‘parlando’, de beelden overwegend sober en toegankelijk. Natuurbeelden worden frequent gebruikt en werken vaak als metaforen voor gevoelens en innerlijke processen. Bijvoorbeeld: de weggesneden klimmende winde in het gelijknamige gedicht opent in het opgeroepen beeld ruimte voor associaties met een diep rouwproces, onthechting met het doel te genezen van een groot verdriet, onvermogen om verder te leven.

Klimmende winde

Om hem te redden van zijn dodelijke
ziekte was ik gedwongen hem
tot niets terug te brengen.

Een overdaad aan ondergronds bestaan
woekert nog steeds omhoog
en vindt geen weg dan een
die afgesneden is.

De Waard 1978:6

Zomerstoelen op een herfstig terras, het versleten witte hemd op een knaapje in een leeg huis, de schedel van een paard, het dunnende bladerdek van de beuk, het horloge om de pols van de nabestaande: deze en andere concrete dingen vormen de weg tot het beleven van herinnering en verlies. Impliciet blijft dat in

Stomp, kort afgebroken, verse breuk nog,
de rest van het lichaam spoorloos
als verzwolgen door de storm,
toch midden in het bos,
omgeven door een kring van rouwenden,
staart met verbaasd gezicht omhoog,
is kind geworden in zijn dood.

De Waard 1978:19

Soms wordt de relatie tussen het (natuur)beeld en de emotie ook expliciet gemaakt (De Waard 1978:38,39) met het risico dat het gedicht 'zichzelf gaat uitleggen'. Sommige gedichten zijn korte filosofische bespiegelingen. Daar is meer sprake van abstract aforisme dan van beeldende poëzie, als in:

Geografisch

Tussen oorlog van met zijn tweeën
en ontberingen van alleen zijn
moet de volmaakte omgang liggen.

De Waard 1978:14

Er wordt veel gekeken en weinig gehandeld in deze poëzie. Er is een intense aandacht voor, en gehechtheid aan de natuur. De herinnerde liefdessituaties zijn open: de sekse van de geliefden wordt niet aangeduid. Het enige signaal van de sekse van de geliefde wordt gegeven in de omarming van het kamerscherm. Ik citeer begin en einde van het korte gedicht:

O in de armen van mijn electrisch kamerscherm
vind ik pas warmte [...]
[...]
Waar vind ik meer bescherming en genegenheid
dan tegen dit generfde lijf?
Vierkante omhelzing, stijve minnaar!

De Waard 1978:12

Luwte (1979)

Luwte biedt poëzie die nog sterk op de poëzie van *Afstand* lijkt. Opnieuw zijn er veel verstilde observaties in de natuur. Er is veel spiegelend water (De Waard 1979:9, 10, 20, 22, 28), reflectie in de dubbele betekenis van weerspiegeling en nadenken. Twee voorbeelden:

> De vijver is een oogopslag
> die overdag zijn wit laat zien
> en in de avond zich verdicht
> tot een omwimperde pupil.
>
> Het water, aangetast door kroos,
> kijkt naar het diepe van de lucht -
> blinkend, roerloos -
> een spiegel met het weer erin.
>
> De Waard 1979:20

Vijver

> Fluweel gemarmerd water,
> fluwelen karper ademt.
>
> Hoe hoger de zon stijgt
> hoe meer er aan het licht komt
> van dit schaduwrijk.
>
> Totdat weerspiegeling
> zich mengt met dieper zien.
>
> De Waard 1979:9

Het lyrisch 'ik' blijft sekse-neutraal, evenals de in enkele gedichten figurerende geliefde(n).[1] In hoofdstuk 8 wees ik erop dat die zorgvuldige sekseneutraliteit voor de lezende lesbo werkt als een sig-

naal van het lesbische. Je kunt betekenis hechten aan het gegeven dat dit lyrisch 'ik' consequent buiten de expliciete en klassieke heteroseksuele voorstellingen wordt gehouden. Door de onbepaaldheid van de 'genders' maken de gedichten echter ook heterolezingen mogelijk. De critici zullen *Afstand* en *Luwte* dan ook 'automatisch' als hetero concretiseren.

De poëtische techniek is in *Luwte* iets complexer geworden, maar De Waard lijkt nog te aarzelen tussen twee poëtische tradities: enerzijds sobere, meditatieve poëzie, die toch zeer toegankelijk blijft, en meer aansluit bij de *Tirade*-dichters dan bij de intellectualisten (De Waard 1979:8, 9, 10, 11, 12, 13, 20, 21, 23, 25, 26, 27). Anderzijds is er soms ook meer barokke, emotionele poëzie (De Waard 1979:14, 15, 22, 28-29, 31). In de laatste categorie worden de beeldspraken langer en ingewikkelder: '"De lippen van het water" spitsen zich/ verlangend naar de avond boven zich,/ zij rollen terug, zoenen de lucht/ waarvan het strakgetrokken caramel/ gesmolten is en in de einder zakt.' (De Waard 1979:22) Er is meer rijm, complexer zinsbouw en meer enjambement, en een enkel archaïsme ('noen'(13); 'gewaad'(15)). Ik citeer de laatste strofe van de bundel als karakteristiek voor de sfeer van *Luwte:*

> Teveel doen heft tekort gedaan nooit op -
> voor sommig verdriet is de dood het intiemste.
> Winter, gelukkige gevangenis,
> waarin wij zijn geveld door rust, niet meer door ziekte.
>
> De Waard 1979:33

Furie (1981)

Furie markeert een breuk met *Afstand* en *Luwte*. De titel *Furie* geeft die breuk al aan. 'Furie' is tegengesteld aan de rust en distantie die zijn geïmpliceerd in de titels *Afstand* en *Luwte*. Het zijn echter niet zozeer de negatieve betekenissen van 'furie' (razernij, plaag, in razende woede ontstoken vrouw) die in de bundel gestalte krijgen. Veeleer herneemt De Waard de klassieke Furiën, de wraakgodinnen die veranderden in weldoensters (Eumeniden) nadat zij

het onrecht hadden gewroken. In *Furie* worden de 'onvrouwelijke', heftige en negatieve gevoelens ten volle beleefd, zodat ze, uitgewoed, vanzelf veranderen.

Furie is zowel een thematische breuk als een breuk met de voorafgaande poëtische stijl: de gedichten gaan voor het merendeel over liefdesverlangen, in het bijzonder hartstocht. Die is des te intenser omdat de geliefde - gedeeltelijk - onbereikbaar is. De emoties worden heftig, haast overdadig gevoeld. Dat gaat gepaard met veelvuldig gebruik van tegenstellingen en paradoxen. De beeldspraken zijn barok, als in 'Verlangen spiest zich aan je lieflijkheid,/ zich wettend aan je zwichtende genegenheid -' (De Waard 1981:45) en stapelen zich soms op, als in:

> Een imprint is de blik, blinddruk van zien.
> Van zweet en speeksel zijn in dit patroon de vlekken, onanie -
> Extase van de achtriemsgiek die ademend door water schiet,
> Ontvleesde borstkas van het roeien, afasie -
> Vergeet niet dat ik, nee, vergeet me niet.
>
> De Waard 1981:58

Er zijn nog maar weinig natuurgedichten: in plaats daarvan is de lichamelijkheid, vooral van de erotiek, dominant aanwezig. Het lyrisch 'ik' speelt een zeer actieve, zeker geen traditioneel-vrouwelijke, rol in de erotische betrekking(en). Er is eerder sprake van 'overstatement' dan van 'understatement'. Soms bereiken de gedichten een extatische toonhoogte. Ik citeer een gedicht dat karakteristiek is voor de gepassioneerde manier waarop het thema van de altijd onbereikbare geliefde wordt behandeld:

> En als jij eb bent, ben ik vloed,
> Nooit valt ons tijdstip samen -
> De wind jaagt beider golven op
> Gedoemd te reiken naar hun top
> In achtervolging van extase.

Aan deze wedstrijd komt geen eind
Want na het nachtelijk geweld
Dat ons in evenwicht herstelt
Blinkt slechts de klaarte van je dagen.

O tergend is je zuigend tij,
Je stoet trekt onder mij voorbij -
Altijd vertrokken als ik kom
Moet ik mij in je voetspoor werpen.

Opzettend storm ik je nabij,
De kans van springvloed, keert het tij?
O hijgend, zingend vechten wij,
Die strijdig onafscheidelijk zijn.

De Waard 1981:59

Sommige gedichten handhaven nog de sekse-neutraliteit van het lyrisch ‘ik’ en van de geliefde(n). Daarnaast zijn er ook gedichten die duidelijke ‘gender’-signalen bevatten. Een uitermate mannelijk beeld wordt gebruikt voor de ervaring van de erotische afwijzing:

Het liefst was ik een emir die je naar believen
Kon ontbieden, maar je dwong mij, liefste,
Tot het eunuchschap.

Van alle paradoxen is de wreedste deze:
Castratie om te kunnen leven,
Mijn hartstocht op jouw maat gesneden -

[...]

De Waard 1981:41

In een ander gedicht gebruikt De Waard ook een mannelijk beeld voor haar lyrisch ‘ik’ en een vrouwelijk beeld voor de geliefde:

[...]
Mijn 'masculiene overtuigingskracht'[2]
Stuit af op je Vestaalse pantser -
Immuun voor wat ik wil
Houd je je maagdelijk in mijn macht.
[...]

De Waard 1981:10

In het speelse gedicht 'Mocht ik je tepels doen verstijven' (De Waard 1981:11) is de geliefde duidelijk een vrouw. In 'De hoeder van het Noorden' is sprake van 'Twee rivieren, stromend in elkaar,/ Hetzelfde element' en van 'meerminnen, zingend naar elkaar' (De Waard 1981:12). Tenslotte bevatten ook de gedichten op p. 40 en 46 signalen van een vrouwelijke geliefde. In het laatste gedicht is de Muze zelve aan de lijn, zij die zowel inspireert tot erotisch verlangen als tot dichten: 'Kussen spatten uit de hoorn,/ De muze aan de telefoon!' (De Waard 1981:68) De sekse-neutrale liefde van *Afstand* en *Luwte* heeft althans in een aantal *Furie*-gedichten plaats gemaakt voor expliciete lesbische liefde.

Furie introduceert vier samenhangende veranderingen:
1. lesbische en mannelijke beelden stoppen de sekseneutraliteit,
2. incorporatie van de moderne wereld en technologie,
3. teruggrijpen naar de klassieke poëtica,
4. door intertekstuele signalen aansluiten bij een vrouwelijke traditie.

Ad 1. Het lesbische is al toegelicht. De mannelijke beelden die deze vrouwelijke dichter gebruikt voor aspecten van de ervaringswereld van haar lyrisch 'ik' zijn ongewoon. Lezend als lesbo interpreteer ik ze als een verwijzing naar een onder lesbiennes niet ongebruikelijke mannelijke identificatie, in een subverterend spel met mannen-(butch) en vrouwen-(femme)rollen (Nestle 1982). De Waards lyrisch 'ik' is nogal 'butchy': zij neemt graag het initiatief en speelt de mannenrol met overgave. Zoals de 'tomboy' geen namaak-jongen is maar een categorie op zichzelf, zo ook is de 'butch' geen namaak-man. Zij is, zoals Nestle (1982) subtiel beschrijft, een vrouw die haar zelfstandigheid en erotische expertise

zeer duidelijk maakt. In De Waards lesbische liefdesgedichten wordt dan ook niet zozeer een hetero-patroon geïmiteerd, als wel de erotische autonomie van lesbiennes geponeerd. In latere bundels *Strofen* en *Een wildernis van verbindingen* zet De Waard dit poëtisch rollenspel voort. De mannelijke beelden kunnen tegelijk gezien worden als een poging om een poëzie te scheppen die de hele wereld in haar beelden bevat: zowel de mannen- als de vrouwenwereld.

Ad 2. In het poëtisch idioom worden de moderne wereld en de moderne technologie geïncorporeerd. Bijvoorbeeld:

> De nacht glanst als zwart lak waarin
> Het hemellichaam maan een rand van chroom
> Bezet. Kettingen van licht, als pulsars die beslaan,
> Zijn om de aarde heengelegd.
> Ik kijk van bovenaf, zonder begrip,
> In het ontheemdend digitale van deze
> Om ons uitgestrekte chip.
> Ver van jou ben ik voorgoed pas
> In den vreemde.
>
> [...]
>
> De Waard 1981:65

In navolging van Achterberg, die het gasfitten en de fysica in de poëzie introduceerde, schrijft De Waard de elektronica en de popmuziek het gedicht in. Ook daarin kan een poging worden gezien om de hele wereld te bevatten.

Ad 3. De Waard grijpt terug op het klassieke poëtische idioom, op archaïsmen, bewuste strofenbouw, op dichtvormen als elegieën, alba's en verhulde sonnetten, en op begin-, binnen-, eind-, en klankrijm. Zij toont een sterk bewustzijn van de poëtische traditie waarin zij wil staan. *Luwte* bevatte enkele eenvoudige verwijzingen naar andere dichters: een motto van T.S. Eliot, een Sappho-citaat en een Leopold-citaat. In *Furie* wemelt het van de verwijzingen, citaten en imitaties. Het Renaissancistische element is voortreffelijk onderkend door Van Buuren (1981).

Ad 4. Naast de mannelijke klassieken zijn vooral Emily Brontë, Emily Dickinson en Sappho nadrukkelijk in *Furie* aanwezig. Wat ze gemeen hebben is hun spectaculaire dichterschap en hun representaties van actief begerende vrouwelijke subjecten. Sappho wordt geciteerd: ‘O zo verfijnend vuur verpuurt mijn vlees’ (De Waard 1981:7) en nagevolgd in het gedicht ‘Stase’(9), een intrigerende modernisering van Sappho's beroemde ‘Ode aan Anaktoria’. De titelloze gedichten op p. 10, 12 en 13, 14, 15 en 17 zijn imitatieve experimenten met de stijl en interpunctie van Emily Dickinson. Verder wordt geciteerd uit Sylvia Plath en een enkele keer uit een popsong. Belangrijk is dat De Waard zich met haar intertekstuele referenties voornamelijk plaatst in een poëtische traditie van vrouwen.

De combinatie van invoer van de moderniteit én herinvoer van het poëtisch-klassieke in *Furie* is verrassend. Verder schept de bundel een nieuwe ruimte voor de vrouwelijke dichter, doordat traditionele verwachtingen ten aanzien van vrouwen in deze poëzie worden doorbroken. De woede, de agressie, de actieve hartstocht en het lesbische kunnen in de terminologie van Jauss worden opgevat als potentiële, dat wil zeggen in de tekst geïmpliceerde, doorbraak van een maatschappelijke verwachting ten aanzien van vrouwen én van een literaire verwachting ten aanzien van vrouwenpoëzie. Deze twee pogingen tot het scheppen van ruimte maken de bundel aanzienlijk polemischer dan haar twee voorgangers. In Ibsch' termen; literair-historisch gezien heeft *Furie* een hoge evolutiewaarde.

Strofen (1983)

Strofen beweegt zich verder langs de door *Furie* uitgezette lijn. Het klassieke en formele element wordt nog sterker: de bundel heet dan ook, ouderwets, *Strofen*. Waar *Furie* nog enige ambiguïteit of terughoudendheid rond het lesbische vertoonde, daar zijn de liefdesgedichten uit *Strofen* duidelijk aan een vrouwelijke geliefde gericht en onmiskenbaar ‘butchy’. Twee gedichten gaan over seks (De Waard 1983:24,25): de expliciete manier waarop die is beschreven betekent een novum in de Nederlandse poëzie. Per-

soonlijk vind ik die gedichten, evenals het lange titelgedicht ‘Strofen’ zowel schitterend als schokkend. Esthetische en morele ‘botsingen’ tussen De Waards gedichten en mijzelf als verwante recipiënt blijven niet uit. Ik kom daarop terug. Net als in *Furie* probeert De Waard in *Strofen* ook het moderne en gewone leven te integreren in haar neo-klassieke versvorm en idioom. Die integratie is onderdeel van een poëtíca, die in *Strofen* een aantal keren geëxpliciteerd wordt, als in het titelgedicht:

> **XIII**
>
> Mijn tong schrijft letters op je rug
> Die naast mij ligt en mij beschut,
> In mijn verzuchting kom ik op verhaal
> En wat ik schrijf is schuttingtaal.
>
> **XIV**
>
> Ik ben een dichter die zijn weg
> Alleen moet gaan, die monden volstopt
> Met het voedsel van zijn woorden en die zich
> Afvraagt: doe ik het goed zo? [...]
>
> De Waard 1986:11

De integratie van schuttingtaal en het besef van dichterlijke roeping: die uitersten probeert De Waard te verenigen. Hoe serieus die dichterlijke roeping is, wordt duidelijk in het gedicht ‘Balans’ waarvan de laatste strofe luidt:

> [...]
>
> Heeft kennen daartoe dan gediend[3]
> Dat ik straks in die duistere Renaissance
> Mij als Petrarca of een nieuwe Dante
> Moet buigen over als sneeuw zo leeg en dood papier?
>
> De Waard 1986:17

Hier poneert het lyrisch ‘ik’, de dichteres, zich als Petrarca of een

nieuwe Dante, waarmee zij zichzelf als vrouw in de dominante en klassieke poëtische traditie plaatst. Harold Bloom zou dit een heroïsche ‘strong reading’ of opzettelijke misinterpretatie noemen. Tegelijk is het ook op een ander niveau een discussie met die traditie. Petrarca en Dante bezongen vol idealisme hun nieuwe geliefden. Dit gedicht is somberder, omdat het de balans opmaakt van een geëindigde liefde. De *duistere* Renaissance zou persoonlijk opgevat kunnen worden als de Renaissance van de eenzaamheid; zij zou collectief opgevat kunnen worden als het verlies van de idealistische liefdesidealen: de duistere kant van de liefde, die onderwerp is van de nieuwe poëzie.

Uitermate polemisch ten opzichte van de traditie is ook het gedicht ‘In Deze Tijd (1983)’, waarin De Waard zich fel afzet tegen de Vijftigers-poëtica, in het bijzonder tegen Luceberts programmatische gedicht ‘Ik tracht op poëtische wijze’. Dat gedicht verklaarde de schoonheid dood in de bekende regels: ‘in deze tijd heeft wat men altijd noemde/ schoonheid schoonheid haar gezicht verbrand’ (Lucebert 1974:47). De Vijftigers maakten de muze, als symbool van de traditionele poëzie, belachelijk: ‘wij houden de muze als een paraplu in onze broeken’ (Lucebert 1974:407).

In De Waards poëtica is poëzie nog altijd schoonheid, en de muze is nog niet dood:

> [...]
> Zo klaar, zo helder, koninklijk gelaten
> In het midden van de blinde vlek van deze eeuw:
> Dat schoonheid schoonheid haar gezicht bewaarde,
> Spoorloos van ouderdom en elke brand geheeld.
>
> Over het ijzer van de oorlog is een schaduw
> Gekropen van een nieuwe bloei, een nieuw geluk;
> Het paradijs ligt hier op aarde, druppel
> In sferische staat bij toeval ooit
>
> Het ziedende heelal ontvlucht.
> Alleen een deur met sterren en planeten
> Herinnert aan de kamer waar de muze,
> Net bezeten, in de armen van de dichter rust.

Zuiver de woorden, dik ze in, godin,
Help taal te stremmen tot een zin
Die men altijd opnieuw kan horen.

De Waard 1983:53

Een groot aantal gedichten van *Strofen* thematiseert een intense levensvreugde en een aandacht voor allerlei fysiek genot. Er is plezier in eenvoudige dingen:

[...]
Alle ramen zijn beslagen en o de verrukking

Van de verfrissing om met schone kleren
En droge voeten aan tafel te zitten
Terwijl de goten - het water druppelt als honing
Door hun kelen - allengs gaan zingen
[...]

De Waard 1983:58

De klassieke poëtische idealen verhinderen niet dat sommige gedichten heel los en vrolijk zijn, bijna liedjes, zoals ‘Bericht uit Bakkum’ (De Waard 1983:45) of ‘Winter’, waarvan ik een paar strofen citeer:

Winter

Winter is het, Kerstmis spoedig,
Onder het poetsen wordt geoefend
In het zingen door mijn moeder.
Donker is het dagelijks vroeger,
Koper blinkt, de kachel brandt.

In de koude hak ik hout.
Sterren schieten uit de schoorsteen,
Regenen wensen naar beneden
Waar standvastig en aanbeden
Venus op de dakpunt staat.

Binnen ruikt het naar gebak
Dat de oven heeft verlaten
En naar vlees dat wordt gebraden.
Voeten rennen door de kamers,
Stemmen wisselen kreten uit.

[...]

De Waard 1983:36-37

Met *Strofen* lijkt De Waard zich te vestigen als een blijver in de Nederlandse poëzie. De bundel is weer even omvangrijk als de flinke voorgangster *Furie*. Het eigen poëtisch programma is onmiskenbaar.

Een wildernis van verbindingen (1986)

Een wildernis van verbindingen (1986) is een technisch wonder. Tweeëntachtig gedichten die vrijwel allemaal dezelfde vorm hebben (twee strofen van tien regels), lawines van ongelooflijk compacte beeldspraak. De mogelijkheden van het enjambement zijn tot het uiterste benut: waarschijnlijk is in deze periode de door De Waard bewonderde Amerikaanse Amy Clampitt haar leermeesteres geweest (zie bijlage 2, De Waard 1985). De enjambementen brengen een zekere ademloosheid in het lezen. Ze werken als draaikolken: je wordt door die niet eindigende zin in het gedicht opgeslurpt en meegezogen tot het einde. Er is een spanning tussen de formele compositie en de felle inhoud. Deze bunkers van gedichten, strakker gecomponeerd dan ooit tevoren, lijken een tegenwicht te vormen tegen de hevigheid van de erin tot leven gebrachte emotie. Ze zijn het vat waarbinnen de agressie beleefd kan worden zonder om te slaan in destructie.

Een wildernis werd aangekondigd als een *epos*. Daarmee neemt deze vrouwelijke dichter een traditioneel aan mannen voorbehouden dichtvorm in bezit. De hele bundel wordt daarmee een opzettelijke misinterpretatie van het epische genre: ook dit vrouwenverhaal gaat over strijd en wrok, maar slechts gedeeltelijk van vrouwen tegen elkaar. Dit epos vertelt hoe een vrouw strijdt tegen

zichzelf. De traditionele verheerlijking van geweld uit het epos wordt hier tot een transformerende confrontatie met de eigen gewelddadigheid.

Een wildernis is het verslag van de verwerking van een verloren liefde, en dat verwerkingsproces gaat gepaard met een razende woede, wraakzucht, ziekte en verdriet. De eerste cyclus van zesentwintig gedichten cirkelt geheel rond dit thema, in de overige twee afdelingen komt het regelmatig terug. De bundel draagt een motto mee uit *Een winter aan zee* van A. Roland Holst: 'klimt op de kou om mijn stem/ een meeuw, en kermt en tuimelt.' Het verband is duidelijk. *Een winter aan zee* is, net als *Een wildernis van verbindingen*, een bundel over de verwerking van een grote verloren liefde. Ik citeer een voorbeeld van zo'n gedicht als woede-aanval.

16

Sloeg ik hun koppen op de grond
Tegen elkaar en huiverde
Omdat hun huid mijn nagels deed
Vervuilen - het is niet waar, het is
Niet waar! Zij kennen niets dan
Leugens en in hun eis zelfs de
Geringste waarheid telkens
Opnieuw te moeten horen - uit
Ongeloof aan haar en uit
Onhelderheid - maken zij dat ze

Bij het herhalen elke keer
Meer als liegen klinkt. Dit is het
Ergste bederf, waar zelfs de
Aantasting van het zelf bij
In het niet verzinkt. Het stoken
En ondermijnen, zoals het
Schrapen van tanden van konijnen
Onderaan de bast de boom
Doet kwijnen en hem langzaam
Verandert in een dode mast.

De Waard 1986:22

De uit *Strofen* al bekende poëtica wordt in praktijk gebracht in het wraakzuchtige ‘Je kont is groter dan je/Hart, maar even rond.’ en beleden in hetzelfde gedicht:

> [...]
> De straat is de moeder
> Van de taal, ik hang aan
> Haar rokken waar zij gaat.
>
> De Waard 1986:14

Een wildernis lijkt de (voorlopige) voltooiing van het poëtisch programma dat met *Furie* werd ingezet.

3 Verwachtingshorizonnen

Er is volgens Jauss sprake van twee verwachtingshorizonnen. Ten eerste die van het werk, te vinden door tekstanalyse, waarbij je let op de impliciete en expliciete aanwijzingen die het werk zelf geeft voor het lezen. Ten tweede die van het lezerspubliek.[4] Ibsch (1981:49) relateerde de te onderzoeken grootheden als volgt aan elkaar:

> *Intentionele* verwachtingsdoorbreking, die uit poëticale geschriften valt af te lezen en *potentiële* verwachtingsdoorbreking, die op basis van tekstanalyse en met behulp van de kennis van de literaire traditie beschreven kan worden (evolutiewaarde) behoeven noodzakelijk aanvulling door de bestudering van concrete *Erwartungshaltungen*, d.w.z. het concrete verloop van lezersverwachtingen. (Ibsch 1981:49)

De in het werk van De Waard geïmpliceerde verwachtingshorizon hebben we zojuist zien verschuiven. *Afstand* en *Luwte* geven weinig expliciete signalen voor het lezen. Impliciet knoopt deze toegankelijke poëzie het duidelijkst bij de tamelijk geaccepteerde *Tirade*-dichters aan.

Furie, Strofen en *Een wildernis* geven veel duidelijker signalen voor het lezen. Ze veronderstellen een band met de klassieke poëzie

(van Sappho, de Elizabethanen en Nederlandse klassieken als Leopold en A. Roland Holst). Er blijkt grote waardering voor-vrij algemeen in onbruik geraakte-klassieke vormgevingsprincipes. Er zijn polemische poëticale gedichten, die de idealen van vóór Vijftig nieuw leven inblazen. De bezielde retoriek en de archaïsmen wijzen in dezelfde richting. Tegelijkertijd is er in het werk zelf ook sprake van een 'Umorientierung' van de aldus gewekte verwachtingen: het is De Waard niet te doen om een klassieke 'revival', maar om een nieuwe integratie van de traditie met het moderne, het vrouwelijke en het lesbische. De laatste drie bundels zijn om die redenen zowel intentioneel als potentieel normdoorbrekend. In aanleg hebben ze een hoge evolutiewaarde.

De tweede verwachtingshorizon is die van het lezerspubliek. Die bestond, als gezegd, uit 'het diffuse geheel van literaire smaak en normen waarbinnen het nieuwe werk gelezen wordt' (zie hoofdstuk 10), uit kennis van contemporaine teksten, een verwachting omtrent poëtisch taalgebruik. De verwachtingshorizon heeft ook een maatschappelijke component: het werk wordt met een geheel van zowel literaire als 'lebensweltliche' verwachtingen tegemoetgetreden. De reconstructie van de verwachtingshorizon is niet eenvoudig, omdat zij niet zomaar gekend kan worden uit expliciet opgeschreven standpunten en normen. De verwachtingshorizon is voor de eigen tijd subliminaal, onbewust, en moet gelezen worden in een veelvoud van *symptomen* die de documentaire of experimentele empirie verschaft.[5] Paul de Man (1982) introduceerde de verhelderende vergelijking van de Jaussiaanse receptie-onderzoeker met een psychiater. De verwachtingshorizon is de patiënt:

> A dialectic of understanding as a complex interplay between knowing and not-knowing is built within the very process of literary history. The situation is comparable to the dialogical relationship that develops between the analyst and his interlocutor in psychoanalysis. Neither of the two knows the experience being discussed. [...] The subject is separated from it by mechanisms of repression, defence, displacement and the like, whereas, to the analyst, it is available only as a dubiously evasive symptom. (De Man in Jauss 1982 b:xii)

Dat de verwachtingshorizon *geheel* onbewust is lijkt mij getuigen van een al te groot epistemologisch pessimisme. Zij beantwoordt eerder *slechts ten dele* aan wat de tijd van zichzelf zegt. Zij is ook méér dan het niveau van de geuite meningen, maar dat maakt het niveau van de geuite meningen niet geheel irrelevant. Wat de patiënt van zichzelf zegt kan, behalve van verdringing, wensdroom en waan, ook getuigen- van zelf-inzicht. Het lijkt mij vruchtbaar om in de verwachtingshorizon een bewuste en een onbewuste component aan te nemen, om zo het niveau van wat de tijd direct over zichzelf zegt niet uit te sluiten. Omdat de patiënt, in het geval van de De Waard-receptie, bovendien een tijdgenoot van ons is, is het niveau van geuite meningen (de bewuste component van de verwachtingshorizon), zeer toegankelijk. Er wordt in kranteen tijdschriftkolommen heel wat afgepraat en -geschreven over poëzie. Onze patiënt praat veel en makkelijk.

Als de verwachtingshorizon ook een onbewuste component heeft, moet die component door interpretatie van de symptomen naar boven worden gebracht. Het zijn waarschijnlijk vaak symptomen van afweer, die geduid moeten worden. Het doorbreken van een gevestigde verwachtingshorizon is immers een pijnlijk proces. De lezer moet de grenzen van haar begripsvermogen, van vertrouwde leesconventies, van zekerheid-biedende gevoelens overschrijden. Waar pijn en verandering is, is afweer. De vergelijking met de psychoanalytische situatie lijkt hier bijzonder vruchtbaar. Als je nog eens kijkt naar het lijstje van Ibsch (hoofdstuk 10), die opsomde hoe een intentioneel en/of potentieel normdoorbrekend werk ontvangen kan worden, blijken enkele van die reacties overeen te komen met de klassieke afweermechanismen. Behalve het rechtstreekse verbod (door middel van censuur of proces) kan een werk ‘in zijn intentie genegeerd worden’: *Verdrängung* of *Verneinung*. Het kan ook geassimileerd worden als waarschuwend voorbeeld dat de norm bevestigt: *Projektion* of *Isolierung* (Laplanche/Pontalis 1982 I: 31-32). Bij de interpretatie van de reacties op De Waard zal ik die soms duiden als afweer, waarbij pas in de interpretatie de nooit uitgesproken, ‘onbewuste’ componenten van de verwachtingshorizon zichtbaar worden.

Tenslotte zal ik in de analyse van de receptie niet rekenen met

een verwachtingshorizon, maar met *meerdere* verwachtingshorizonnen. Om de 'selectie uit de veelheid van documenten [als] vertroebelende factor' (Ibsch 1981:32) uit te schakelen heb ik alle vindbare receptiedocumenten in het onderzoek betrokken. Uiteraard niet alleen de recensies van de mannelijke beroepslezers, ook interviews, recensies in subculturele bladen, opmerkingen over De Waard in andere essays en artikelen. In totaal 90 receptiedocumenten, van verschillende lengte en herkomst. Bijlage 1 is een volledige lijst, waarbij elk document is voorzien van korte weergave van de mijns inziens relevante gegevens. Om het betoog te volgen en te controleren kan het handig zijn deze bijlage erbij te houden. Bijlage 2 is een lijst van De Waards eigen publikaties. De receptie is ingedeeld in drie perioden: Periode 1 *Afstand en Luwte,* 1978-1980; Periode 2 *Furie* 1981-1983; Periode 3 *Strofen, Een wildernis,* 1984-1988. De laatste periode is onderverdeeld naar mannen- en vrouwencircuit. Dat ook de analyse van de documenten weer op interpretatie berust is onvermijdelijk: van interpretatie raken we nooit verlost. Dat interpretatie ook in empirisch receptie-onderzoek een belangrijke rol speelt zal hieronder duidelijk worden.

4 Receptieperiode 1: Afstand en Luwte 1978-1980

Op De Waards eerste twee bundels komen in totaal 31 reacties, inclusief 6 interviews en 5 algemene stukken over poëzie (de rubriek poëto-politiek in bijlage 1). Bijna alle reacties verschijnen in de dominante literaire bladen en de gevestigde dag- en weekbladpers: van *NRC* tot *Haagse Post*. In de recensies is er een redelijk goede waardering. De eerste bundels worden benaderd met de voor debuten kenmerkende welwillende reserve. Het oordeel varieert van matig maar hoopgevend, tot positief. Drie thema's keren vaak terug:

1. *De soberheidsnorm*. In het algemeen waarderen de critici bondigheid en soberheid, een norm waaraan De Waard in een deel van haar gedichten wel voldoet. Men maakt bezwaar tegen overdaad van beelden en emotie, en tegen wijdlopigheid, waaraan sommige gedichten volgens de critici mank gaan. Representatief is Bernlef (2.7), met zijn voorkeur voor de korte gedichten 'waarin

het meest met de taal is gedaan.' *Luwte* wordt vanwege de grotere soberheid en vormkracht wat hoger gewaardeerd dan *Afstand*.

2. *Het privé-leven*. Ineke van den Bergen (1.2) constateert in het *Volkskrant*-interview: 'Elly de Waard is tot nu toe ingedeeld als poprecensente en weduwe van de dichter Chris van Geel.' In de interviews gaat de dichteres in op haar persoonlijke en haar werkrelatie met Van Geel, maar bepleit zij ook haar onafhankelijkheid van hem. Drie van de recensies verwijzen niettemin naar dat persoonlijk leven, waarbij Bernlef zelfs schrijft dat er gedichten gaan over 'de dood van Chris J. van Geel'.

3. *De traditie*. Een groep critici bespreekt de band van deze poëzie met de traditie, soms onder verwijzing naar het controversiële artikel dat Elly de Waard in *de Volkskrant* van 3-11-1979 schreef (zie bijlage 2) over Ida Gerhardt. In dat artikel pleitte De Waard voor de terugkeer naar de traditie, en zette zij zich af tegen de invloed van de Vijftigers. Bernlef (2.7) eist in dit verband een persoonlijk verwerkte traditie, en vindt De Waard te imitatief. Anderen waarderen juist dat De Waard een 'eigenzinnige omgang met de traditie' tot stand weet te brengen. Cartens (2.11) meent dat de integratie van de traditie 'vernieuwend' en mogelijk 'baanbrekend' is.

Ik ga eerst in op punt 1, de normen. De punten 2 en 3 komen bij de analyse van de volgende receptie-periode terug. Interessant is de overeenstemming in de argumenten van de waardering. De normen die in de besprekingen in stelling worden gebracht zijn de gemakkelijk te ontcijferen tekenen van een verwachtingshorizon. We kunnen de patiënt hier op zijn woord geloven: die normen komen overeen met de dominante stellingnames ten aanzien van poëzie, zoals die rond 1978-1980 opgeld doen onder mannelijke beroepslezers. Van dat 'bewuste' deel van de verwachtingshorizon is het volgende beeld te schetsen. De Nederlandse poëzie wordt anno 1978-80 gezien als bestaande uit een aantal naast elkaar staande richtingen.[6] Het beeld dat R.P. Meijer (1978) van de jaren zeventig geeft is representatief:

> several different approaches to poetry exist side by side. There is the intellectualist stream, there is the personal lyricism of *Tirade,* there are still echoes of the realism of

> Barbarber and Gard-Sivik, there is even a neo-neo-romanticism harking back to the nineteenth century. (R.P. Meijer 1978:375)

De intellectualisten zijn erfgenamen van Vijftig, maar soberder en onderkoelder. Het zijn de dichters van de 'woordascese', de hermetische poëzie, het woord als ding, het gedicht als laboratorium voor taalonderzoek. Kouwenaar, Faverey, Ten Berge, (Rein) Bloem, Nijmeijer, Kusters, C.O. Jellema, Tentije en de late Kopland zijn de meestgenoemde dichters. In *Raster* en *De Groene Amsterdammer* worden hun opvattingen vaak neergelegd.

In de persoonlijke lyriek, rond 1980 niet meer gebonden aan *Tirade,* wordt de taal niet gezien als onderzoeksmateriaal, maar aanvaard als voertuig van menselijke thematieken. Deze poëzie neigt naar parlando, naar mindere vormvastheid: de vroege Kopland, Herzberg, Peijpers, Leeflang, Eijkelboom, Korteweg, Gerlach werken in deze richting. Het is opmerkelijk dat ook historisch gezien de meeste dichteressen in deze hoek zitten: Vasalis, Michaelis, Eybers, Min, De Vreede, Laurey, de vroege Warmond.

De neo-romantiek vertoont sterke neiging tot terugkeer naar de traditie. Pastiche, sonnetten (Kal en Kuijper), zorgvuldig geconstrueerde kunstverzen (Sontrop, Komrij), archaïsmen (Reve) en lijden aan het leven ('t Hooft) zijn allemaal weer acceptabel. Herwaarderingen als van Wilfred Smit, Jan Emmens en Ida Gerhardt zijn in dit klimaat mogelijk.

Het beeld van deze diversiteit is ook nog te vinden in het *Maatstaf*-poëzienummer van 1983, alleen de *Barbarber*-echo's zijn dan helemaal verdwenen.[7] De intellectualistische dichters van de woordascese, met name Faverey en Kouwenaar, hebben veel gezag, krijgen veel aandacht en bezitten de meeste advocaten. Rodenko laat in *De Gids* 1977-78 vier belangrijke essays na over de Vijftigers, poëtische vaders van de intellectualisten, 'De experimentele explosie in Nederland'. Kouwenaar bereikt bijna de canonieke status van Lucebert (Söteman 1985, Kusters 1985) en heeft uiteindelijk meer school gemaakt dan de Keizer der Vijftigers.

De persoonlijke lyriek van de *Tirade*-dichters wordt wel gewaardeerd, maar er wordt weinig over getheoretiseerd. De neo-romantici en neo-traditionelen ondervinden eveneens een redelijke waar-

dering, maar worden gezien als eenlingen.

In dit tolerante klimaat komt wat verandering door de discussie rond de Vijftigers en hun intellectualistische erfgenamen. Komrij en anderen verklaren de Vijftigers voor passé en herwaarderen het traditionele. Elly de Waard neemt sinds 1979 deel aan die discussie, te beginnen met kranteartikelen in 1979-80 over Gerhardt en Vasalis. Er ontstaat toenemend weerstand tegen de abstracte, onpersoonlijke poëzie waarin 'slechts de stilte [rest] en ieder leven bijkans uit het gedicht [wordt] geschreven.' Zwagerman (1987) spreekt namens velen als hij zegt 'dat de hermetische poëzie verdrinkt in de eigen oerdegelijkheid; dat zij saai, topzwaar, behoudend, overacademisch, bloedeloos, onuitnodigend en klein is; dat zij kortom gebukt gaat onder het juk van het grote Niets.' Straks kom ik op deze poëtica-strijd terug.

De kritische norm van de bondigheid en soberheid die we in de kritieken op *Afstand* en *Luwte* zagen opduiken is te begrijpen tegen de achtergrond van het primaat van het intellectualisme. De Waard valt te plaatsen in de persoonlijke lyriek, en die ondervindt een redelijke waardering. De scheiding der geesten is zichtbaar bij de critici Cartens (3.2 en 2.11) en Reitsma (2.10), die de terugkeer naar de traditie anders zien en hoger waarderen dan bijvoorbeeld Bernlef. Evenmin hebben zij bezwaar tegen het persoonlijke en emotionele.

Tegen de achtergrond van dit klimaat kunnen we enkele veronderstellingen wagen omtrent de receptie van De Waards derde bundel, *Furie*. De tekstpresentatie heeft laten zien dat *Furie* (1981) een omslag in De Waards poëzie betekent. Ten eerste worden de gevoelens heftiger, de beeldspraken barokker, de band met de traditie nadrukkelijker. Ten tweede wordt het lyrisch 'ik' lesbisch. Het eerste punt doet, tegen de achtergrond van de kritische norm van soberheid en beknoptheid, voor de receptie het ergste vrezen, tenzij De Waard een status als neo-traditionele eenling zal weten te verwerven. Het tweede punt zal een nieuw element in de receptie brengen, dat zal verwijzen naar de onbewuste component van de verwachtingshorizon.

5 Receptieperiode 2: Furie 1981-1982

In de receptie van *Furie* zijn twee punten opvallend:
1. een omslag in de waardering, met name onder mannelijke lezers,
2. de reacties-zowel openlijk als indirect-op het lesbische karakter van *Furie*.

Ad 1. In de recensies zet een duidelijke neergang in. De Waard wint aan bekendheid-er zijn 26 reacties op deze ene bundel, tegen 31 op de twee vorige-maar verliest aan waardering. Van de 11 recensies zijn er nog 4 positief (Reitsma en Cartens, die naar verwachting positief blijven, verder Van Buuren en Hazeu)[8] De overige 7 zijn negatief, waarbij de argumentatie opnieuw de bestaande 'soberheidsnorm' bevestigt. De negatieve kritiek richt zich unaniem op de retoriek en de vermeende gezwollenheid van *Furie*. De Waard doorbreekt kennelijk de karigheidsnorm, wat voor de meerderheid der critici aanleiding is die norm opnieuw te vestigen. In het geval van Soudijn. Fokkema en Otten gaat het om critici die *Afstand* en *Luwte* eerder positief beoordeelden. Zij haken nu af. Otten: De Waard heeft zich 'steeds meer ontwikkeld in de richting van de plechtstatige polonaise' en 'De gedichten worden verpletterd onder het gewicht van de poëzie'. Soudijn maakt bezwaar tegen het 'extatische' en vindt de hevige emotie soms 'belachelijk' en 'potsierlijk'. De toon van de negatieve kritieken is veelal sarcastisch en neerbuigend. Büch en Nijmeijer gebruiken beiden de karakteristiek 'hysterisch'.

Behalve de 11 recensies zijn er nog twee stukken (bijlage 1 periode 2 rubriek 4: 'diversen') die ook beschouwd moeten worden als vormen van kritiek gezien de vele evaluerende uitspraken die ze bevatten: de *VN*-column van Tamar (4.2) en het interview van Meijer (4.3). Ook de rede die Johan Polak hield bij het verschijnen van *Furie* (4.1) vat ik op als kritiek, en wel als negatieve. Zie argumentatie in bijlage 1.

Als je deze 14 reacties (recensies en diversen) overziet, begint zich nu een interessant verschil af te tekenen tussen mannelijke en vrouwelijke lezers. *De vrouwelijke lezers (4 van de 5) zijn overwegend positief. De mannelijke lezers (7 van de 9) zijn overwegend negatief.*

Er is ook enig kwalitatief verschil. De critica's Van Buuren en Reitsma schrijven beiden meerdere voortreffelijke essays, waarin ze de poëticale claims van De Waard zeer serieus nemen, en haar banden met de traditie bekwaam blootleggen. Ook tonen ze geen weerstand tegen de lyrische heftigheid. Aan de mannenkant worden zij alleen kwantitatief geëvenaard door Cartens, die echter meer thematisch samenvat dan analyseert.

Onder mannen wordt uit de stukken ook een zekere onderlinge afhankelijkheid zichtbaar. Nijmeijer en Büch verwijzen in hun oordeel allebei naar collega Otten, die het negatieve oordeel al had geveld. Het mannencircuit lijkt een 'peergroup' waar het oordeel van de een het oordeel van de ander stuurt en beïnvloedt. De constatering dat het 'mannencircuit' in meerderheid anders, zelfs tegenovergesteld reageert dan het 'vrouwencircuit' krijgt nog meer reliëf door de volgende observaties:

Ad 2. In de vorige reeks *recensies* (niet te verwarren met de *interviews,* waar het persoonlijk leven best een gespreksonderwerp kan zijn) werd, door mannen, een aantal keer verwezen naar het persoonlijk leven van De Waard, namelijk naar de dood van de levensgezel dichter Chris van Geel. Ook in deze reeks gebeurt dat weer een paar keer. Impliciet is daarmee ook gezegd dat De Waard heteroseksueel is en dat haar gedichten als heteroseksueel geconcretiseerd kunnen worden. De sekseneutrale gedichten van *Afstand* en *Luwte* laten die concretisatie ook toe.

Furie bevat, als in de tekstpresentatie gezegd, een aantal gedichten waarbij het personage van de geliefde duidelijk een vrouw is. Het lesbische karakter van deze gedichten wordt opgemerkt door 4 van de 5 vrouwelijke recensenten. Het krijgt betekenis bij Reitsma, Tamar en Meijer, de vierde (Krekel) heeft het wat vagelijk over de 'moed die nodig was om *Furie* te publiceren', de vijfde (Van Buuren) maakt melding van een 'mistress' en van De Waards 'jongelingsjaren'. Voor de impliciethеid van de twee laatste recensentes trek ik 1 van de score af. Daartegenover merken slechts 2 van de 9 mannelijke recensenten (Schouten en Nijmeijer) het lesbische op. Nijmeijer (2.8) voegt er onmiddellijk aan toe dat het lesbische er niet toe doet: het gaat immers om de kracht van de poëtische verbeelding, die de afstand tot de onbereikbare geliefde (m/v)

moet overbruggen. Voor Schouten (2.9) doet het er wel toe. Hij vindt *Furie* 'verschrikkelijk mis' voorzover De Waard zich aan mannelijke beïnvloeders (vooral Van Geel) heeft onttrokken. Schouten lijkt te geloven in poëtische heteroseksualiteit. De Waard zonder mannen levert slechte poëzie.

Als gezegd merken 7 van de 9 mannen het lesbische niet op, maar recensent Büch (2.6) is daarin erg nadrukkelijk. Hij meent zeker te weten dat de geliefde in De Waards *Furie* een man is. Büch leidt dat af uit pagina 56, waar staat: 'Je naald heeft, in balans, getrild/En hangt nu, afgewogen, stil-'. Volgens Büch is dat een man 'aan wie de (slaafse) schrijfster volledig onderworpen is'. Om die reden vindt Büch De Waard een waardeloze feminist en begrijpt hij niet waarom zij 'als een verrijking voor de vrouwenstrijd [wordt] geafficheerd.' De vrouwelijke recensente Tamar (4.2) reageert fel op Büchs 'stemmingmakerij' en zijn onbegrip van de 'onverhuld lesbische teneur van een aantal van die liefdesgedichten'. Zij licht het lesbische karakter van *Furie* met citaten toe.[9]

Deze gegevens zijn symptomen van een veel minder grijpbaar deel van een verwachtingshorizon, die zich niettemin uit zulke symptomen laat reconstrueren. Het gaat om de onbewuste verwachtingen die mannelijke beroepslezers ten aanzien van vrouwelijke dichters hebben. Volgens Jauss zijn in de verwachtingshorizon literaire en maatschappelijke componenten onlosmakelijk met elkaar verbonden. Dat betekent dat de maatschappelijke norm van de heteroseksualiteit ook deel uitmaakt van de literaire verwachtingshorizon. De heteroseksualiteit als norm geldt ook voor dichteressen.

Het maatschappelijk gebod dat met name vrouwen heteroseksueel moeten zijn[10] en aan een man dienen toe te behoren (Rich 1981, Rubin 1980) vertaalt zich in het literaire veld als de overmatige belangstelling bij critici voor de mannen in het leven van vrouwelijke kunstenaars. De broers, minnaars, mentoren en echtgenoten kunnen gelden als beïnvloeders, inspiratoren zo niet auteurs van haar werk. In hoofdstuk 4 schreef ik hoe druk er in 1966 werd gezocht naar de 'Man achter Min'. Bernikow (1974:13) sprak in dit verband over de '*cherchez l'homme* school of inquiry' en voor Ellmann (1968) behoorden deze praktijken tot het 'phallic criticism'. Vaak wordt verondersteld dat deze praktijken tot het verleden behoren. De voortdurende terugverwijzingen naar Van Geel

als man achter De Waard, ook in recensies, waar het persoonlijk leven immers weinig terzake doet, wijzen op het tegendeel. Het symptoom-Van Geel, dat al in de eerste reeks recensies opdook en alleen bij mannelijke besprekers voorkomt, kan hiermee geduid worden als een uiting van een bestaande mannelijke verwachtingshorizon: vrouwelijke dichters zijn verbonden met en beïnvloed door een man.[11]

Aan die heteroseksuele norm voldeed De Waard ten tijde van *Afstand* en *Luwte* geheel en al. Zij was, te pas en te onpas, de weduwe van Van Geel. Met *Furie* voldoet De Waard ineens niet meer aan die norm. De reactie van mannelijke recensenten is te begrijpen als afweer van deze onwelkome vernieuwing, die een doorbreking betekent van hun verwachtingshorizon. De hevigste afweerreactie valt te zien bij Büch. Zijn afweermechanisme staat te boek als *Reaktionsbildung* of *Ungeschehenmachen:* het tegendeel gaan beweren tegen elke logica in (Laplanche/Pontalis 1982 I 31-32, II 566). Büch laat zich helemaal kennen als vertegenwoordiger van de '*cherchez l'homme* school' en levert wel een heel letterlijk specimen van 'phallic criticism'. Van de overige 8 mannelijke critici vertonen er 6 *Verdrängung* of *Verneinung* als afweerreactie: zij merken het lesbische niet op, in Ibsch' termen: *Furie* wordt door hen (a) in zijn (lesbische) intentie genegeerd. Nijmeijer vertoont de mildste vorm van afweer: hij merkt het lesbische op, maar verklaart het in dezelfde ademtocht tot onbelangrijk. Dit is *Isolierung,* in de psychoanalyse, van een gedachte of gedraging 'so dass deren Verbindung mit andere Gedanken oder mit der übrigen Existenz des Subjekts unterbrochen ist' (Laplanche/Pontalis 1982 I:238). Het lesbische is in *Furie* echter geen onbelangrijk of geïsoleerd motief. Het zet zich door in de intertekstuele relaties met het werk van Sappho en Emily Dickinson, het leidt tot een revisionistische toeëigening van mannelijke tradities van liefdeslyriek en het drukt zich uit in een nieuwe verbeelding van het lichamelijke. Het is de motiverende kracht achter de vernieuwing die *Furie* in De Waards werk betekent. Nijmeijer haalt het uit die context, en isoleert het tot verwisselbaar en louter thematisch motief.

Schouten vertoont nog de meest *straighte* reactie van allen: hij merkt een manloze De Waard op en moet daar niets van hebben. Hij weigert een doorbraak van de literair-maatschappelijke norm,

die tegelijk in zijn reactie zichtbaar wordt: dat vrouwen literair pas iets presteren als ze zijn verbonden met een mannelijke autoriteit.

Paul de Man zei in zijn vergelijking van de verwachtingshorizon met de psychiatrische patiënt, dat de patiënt is gescheiden van zijn eigen ervaring 'by mechanisms of repression, defence, displacement'. Het bovengenoemde niet-opmerken van het lesbische is afweer, maar die lukt nooit helemaal: het verdrongene komt altijd elders weer naar boven, in een minder bedreigende vorm. Een dergelijke *verplaatsing* (displacement) zou kunnen verklaren waarom sommige recensies van mannen naar mijn idee zo bovenmatig sarcastisch en neerbuigend zijn. Agressief is ook de bespreking van een dichtersavond die Boudewijn Büch (5.2), kennelijk gekwetst door Tamar, schrijft in *Folia Civitatis* 13-3-1982. Het stereotiep van de lesbienne (De Waard) als onaantrekkelijke vrouw wordt door Büch niet geschuwd: 'Waar kijk ik nou tegen aan, tegen een pilaar of tegen Elly?' Zie verder bijlage. Eveneens kwaadaardig is de 'grap' die Vic van de Reijt (5.1) maakt in zijn inleiding tot een bloemlezing uit de Nederlandse nonsens- en plezierdichters:

> In deze bundel is slechts de nonsenspoëzie verzameld die uitdrukkelijk als zodanig is bedoeld. Het ongewild komische is weggelaten en daarmee het gehele oeuvre van Elly de Waard.

Deze snier wordt tot twee maal toe met smaak herhaald in *de Volkskrant* (Dag in Dag uit 1-7-1982 en 2-6-1983) en door Battus (VN 3-7-1982). Dat De Waard 'onbedoeld humoristisch' zou zijn blijft haar achtervolgen (5.3). Ik interpreteer dit venijn als het resultaat van verplaatsing van het ongenoegen over het onbewust opgemerkte, maar weer als ongewenst afgeweerde lesbische.[12]

Receptieperiode 2 samenvattend: ik heb twee verschillen in reactie gevonden tussen mannelijke en vrouwelijke recensenten. Ten eerste zijn de vrouwen in meerderheid (4 van de 5) positief, terwijl de mannen in meerderheid (7 van de 9) negatief zijn. Ten tweede reageren de vrouwen zonder afweer op het lesbische, terwijl de

mannen daarop reageren met afweer: negeren, afwijzen, onbelangrijk verklaren en het tegendeel beweren. Het gaat niet aan deze receptieverschillen af te doen als ‘toevallig’. Gezien hun systematische karakter moeten we betekenis toekennen aan deze ‘gender’-variabelen. Deze lezersreacties bevestigen de hypothese van de verschillende verwachtingshorizonnen, althans gedeeltelijk: de verwachtingshorizonnen zijn niet geheel gescheiden, maar overlappen elkaar voor ruim éénvijfde deel. Je zou de mannen- en vrouwen-circuits van literaire communicatie kunnen tekenen als gedeeltelijk over elkaar liggende stapelwolken.

Op grond van de receptie tot en met 1983 hebben we een beeld gekregen van de verwachtingshorizon van *mannelijke* beroepslezers.

1. Zij verwachten in meerderheid bondigheid, soberheid en onderkoeldheid, overeenkomstig de intellectualistische poëzie die in deze periode het hoogst wordt gewaardeerd.
2. Deze literaire verwachtingshorizon is bij mannen vermengd met ‘gender’verwachtingen. Van vrouwelijke dichters wordt heteroseksualiteit verwacht (door alle critici) en mannelijke beïnvloeding (door een aantal van hen). De verwachtingshorizon van *vrouwelijke* (semi)beroepslezers wijkt daarvan af:
    1. De lezeressen zijn nauwelijks loyaal met de dominante norm van soberheid en onderkoeldheid. Ze aanvaarden en waarderen vaak de ‘bezielde retoriek’, het persoonlijke en het emotionele. Daarmee samenhangend: ze meten het werk meer naar de eigen impliciete poëtica ervan, dan naar een norm van buitenaf.
    2. Vrouwelijke dichters worden door de vrouwelijke lezers serieus genomen, en niet afhankelijk geacht van mannelijke beïnvloeding.
    3. Het poëtisch afwijken van de heteroseksualiteit-als-norm wordt erkend en geaccepteerd.[13]

In deze tweede receptieperiode overlappen de verwachtingshorizonnen elkaar nog. In de volgende periode, 1984-1988, gaan de recepties in het mannen- en het vrouwen-circuit echter volledig uit elkaar lopen. Voor het overzicht volg ik in deze fase het mannen- en vrouwen-circuit afzonderlijk.

6 Receptieperiode 3: Strofen en Een wildernis 1984-1988
Het mannencircuit

Eind 1983 verschijnt de bundel *Strofen*. De liefdesgedichten zijn overduidelijk aan een vrouwelijke geliefde gericht, de bundel bevat polemische en zelfbewuste poëticale gedichten, en sluit aan bij tradities van ver vóór Vijftig: een radicalisering van *Furie*. Het aantal recensies in de dominante media die het literaire aanbod recenseren, slinkt van 11 *(Furie)* naar 4 *(Strofen)*. Daarnaast is er nog een afstandelijk bibliotheeksignalement van Van Deel (4.1) en een bespreking van Ekkers (2.4) in de Vlaamse *Poëziekrant*. Met de onderkenning van de lesbisch-erotische thematiek wordt Ekkers negatief, interessant genoeg over precies hetzelfde gedicht (‘Als de volmaaktheid zich aan ons voltrok’) dat de vrouwelijke recensent Van Buuren (2.1) in het andere circuit ‘een juweel’ zal noemen. Ook Schouten in *Maatstaf* (5.2.b) laat op zijn vaststelling dat het om lesbische liefde gaat onmiddellijk volgen: ‘lachwekkende poëzie, van een verwaten onoorspronkelijkheid, een loze verhevenheid in taal, beeld en boodschap die je niet voor mogelijk houdt.’

In de vier kranten-recensies wordt het lesbische door alle besprekers genegeerd. Alleen Verbeeten (2.2) in *De Gelderlander* en Middag (2.3) in *Het Parool* hebben nog een half goed woord voor *Strofen* over, maar besluiten met negatieve oordelen: ‘maakwerk’. Middag maakt, overeenkomstig de soberheidsnorm, bezwaar tegen de te grote lyrische heftigheid. Zonderland in *de Volkskrant* vindt het ‘traditionele dichterlijke idioom door de tijd achterhaald [...] Dit ronkt alleen maar.’ ‘al te kunstmatige gedichten’, ‘maakwerk’. Schouten (2.5.a) in *Vrij Nederland* is het felst. Hij herhaalt zijn *Maatstaf*-recensie nog eens. ‘De wijze waarop [De Waard] haar schoonheidsideaal verwerkelijkt is voor het grootste deel gezwollen, retorisch.’ Ook wel ‘onnatuurlijk’, ‘geforceerd [...] hier en daar wordt het ronduit lachwekkend.’ Hij maakt bezwaar tegen ‘de verwaten nadruk op de last die de dichter te dragen heeft’; ‘poëzie uit het jaar nul.’[14]

Met dit handjevol recensies is De Waard definitief uit de mannelijke literaire arena gemanoeuvreerd. Van de laatste bundel die in 1986

werd gepubliceerd, *Een wildernis van verbindingen,* verscheen niet één recensie. NIET EEN. Een bibliotheeksignalement van 18 regels door Van Deel (4.2) is het enige document. Tot op de dag van heden (maart 1988) is *Een wildernis* in het mannencircuit volstrekt doodgezwegen. Aangezien het hier gaat om een ongebruikelijk omvangrijke bundel met op zijn minst technisch opzienbarende gedichten, lijkt dit uitblijven van reactie op het eerste gezicht onbegrijpelijk. Welke opvatting en smaak men ook over poëzie kan hebben, een bundel als deze, van een tot dan toe uitvoerig besproken en bekend auteur, kan niet genegeerd worden. Dit is een curieus receptie-document: een gat, een oorverdovende stilte. Het ontbreken van receptie is, in mijn visie, ook een vorm van receptie. Daarom zal ik dit curieuze receptiedocument, de stilte, in mijn verzameling opnemen. Het is een zeer radicale vorm van Ibsch' optie (a) dat 'het werk in zijn intentie genegeerd wordt door de literaire kritiek.' Doodzwijgen is, zoals we al eerder zagen, ook een vorm van afweer. Als zodanig is het een symptoom van een verwachtingshorizon die zich verdedigt tegen een doorbraak.

De helft van de receptiedocumenten die in het mannencircuit na de *Strofen*-receptie nog voorhanden zijn, zijn tamelijk onfrisse scheldpartijen. Steken onder water begonnen al te verschijnen in de tweede receptieperiode, na *Furie*. Na *Strofen* schijnt het echter een waar volksvermaak te zijn geworden zich laatdunkend over De Waard uit te laten. Die uitingen zijn veelzeggend en kunnen het zwijgen helpen verklaren. Dit is bijvoorbeeld Tentije (5.1) in *Raster* (1984):

> Vervolgens kwam Elly de Waard, zich gesterkt voelend door Komrijs scheve manoeuvres [hij bedoelt Komrij's geruchtmakende bloemlezing van 1979] en daar tegelijkertijd danig opgewonden van geraakt, met een tweetal artikelen in de Volkskrant nog wat olie op het vuur gooien. De Waard ('Van slaap nog gaaf, rond als een ei/ en daarmee geil-') schreef [...]. Het proza van iemand die o zo graag voor een belangrijk dichteres zou worden aangezien ronkt als haar poëzie.

Over De Waards aandeel in de poëticale discussies van rond 1980 is Tentije uitsluitend sarcastisch:

> [het moet] de Waard even geleken hebben of ze het morgenrood reeds zag. Maar over wat er gloorde lag helaas niet de verrukkelijke glans van haar gelijk. Wel formuleerde ze, als een heus hervormster, nog haar 'Tien stellingen tegen Vijftig'. Van die tien deugden er elf niet. Waarom zou ik ze hier herhalen?

De naam De Waard wordt een sjibboleth voor al wat nonsens is. Verwante opvattingen van Hans Warren worden afgedaan met 'de Waard-achtige onzin' (Tentije 1984:58-60 en 68).

De *NRC* noemt De Waards optreden in de Utrechtse Nacht van de Poëzie (1987) 'potsierlijk', terwijl toch *Het Vrije Volk* daarover meedeelt dat het bij Elly de Waard 'doodstil is en er wordt geluisterd naar haar gedragen regels over vrouwen en vrouwenliefde.' (Van Mourik 1987:9-10). Zulke verschillende berichtgeving brengt een mens op de gedachte dat de *NCR*-recensent de vrouwenliefde zelf potsierlijk vindt.

Arthur Lava (5.2) schrijft een programmatisch (lees relzuchtig) artikel over poëzie in het nieuwe literaire tijdschrift *De Held* (februari/maart 1987). Hoewel De Waard in sommige opzichten een antwoord zou kunnen zijn op Lava's onbehagen ('De poëzie is dood en heeft te kampen met een chronisch gebrek aan bravoure en flamboyantie') doet hij haar af met:

> En Elly de Waard, tja, Elly de Waard, deze vleesgeworden gebedsdienst die met oudbakken pathetiek moderne revoluties denkt te kunnen ontketenenen. Nee, laat ik daar maar over zwijgen.

De toon is er, in deze reacties, een van minachtend sarcasme. Geen van de critici neemt nog de moeite het vooroordeel te beargumenteren. De Waard is gepromoveerd tot pispaal.

Verder zijn er rond tot *Een wildernis* alleen nog een *human interest* stuk (1.1) en de voyeuristische boekenbalfotootjes in de *HP* (5.3). Niemand gaat op het werk in. Als *dichter* is Elly de Waard in het

mannencircuit vier jaar lang volledig uitgerangeerd.

Aan het eind van deze receptie-periode, tevens einddatum van dit onderzoek, is er een teken van mogelijke verandering. Guus Middag (2.6) bespreekt in *VN* 9-1-1988 kort het bibliofiele *C*, voor-publikatie uit de bundel *Onvoltooiing,* die in maart 1988 verschijnt. Dezelfde Middag (5.4) noemt in een beschouwing over nieuwe ontwikkelingen in de Nederlandse poëzie ook de dichteressen-groep De Nieuwe Wilden en de opvattingen van De Waard.

Een belangrijk receptiegegeven is tenslotte, dat De Waard na 1983, het jaar van *Strofen,* geen gedichten meer publiceerde in dominante literaire tijdschriften. Terwijl in de jaren 1977-1980 gedichten van haar verschenen in *De Revisor* (frequent), *Bzzlletin, De Gids,* de *NRC, Avenue-literair* en *Ons Erfdeel,* publiceerde zij vanaf 1981 vaak, en na 1983 alleen nog maar in de bladen van het vrouwen-circuit: *Chrysallis, Opzij, Lust & Gratie* en *Sarafaan*. (Het patroon is te zien in bijlage 2.) In een interview zei De Waard dat haar werk na aanvankelijke gretige acceptatie werd geweigerd door de dominante tijdschriften 'het eerst door *De Revisor*. Ik kreeg de tien beste gedichten uit *Furie* van ze terug' (Meulenbelt 1985:175). Daarna heeft het proces zichzelf waarschijnlijk versterkt: door de weigering naar de vrouwenmedia gedreven, die haar al sympathiek waren, wordt de band met de vrouwenmedia van twee kanten hechter en die met de mannenmedia losser.

De patiënt geeft signalen van wat er met hem aan de hand is, maar zegt nooit waar het op staat. Het doodzwijgen, het rondgestrooide venijn en het weigeren van De Waards werk in de gevestigde literaire bladen zijn vormen van afweer: symptomen van een verwachtingshorizon die zich verzet tegen doorbraak. Welke verwachtingen liggen aan zulke symptomen ten grondslag? Eer vier-voudige poging tot interpretatie. De eerste twee verklaringen veronderstellen een bewuste verwachtingshorizon, de volgende twee een onbewuste.

1. Ten eerste kan gedacht worden aan een literair-historische verklaring. De poëzie van De Waard doorbreekt, vanaf *Furie,* de dominante en bewuste poëzieverwachting van soberheid, understatement, intellectualisme. Deze verklaring is echter niet voldoende. Komrij en Jan Kuijper hadden die verwachtingshorizon al gepro-

voceerd en een hechte band met de traditie gesmeed (Fens 1987). Ook Reve en Kees Ouwens archaïseerden al. De lyrische heftigheid en barokke beelden waren al heel lang te vinden bij Hugo Claus en H. ter Balkt.

2. Ten tweede kan gedacht worden aan de mogelijkheid dat De Waard de door *Afstand* en *Luwte* gewekte verwachtingen ten aanzien van haar eigen werk bruskeerde in *Furie*. Ook hier gaat het om bewuste verwachtingen ten aanzien van een auteur. Zoals Fens zegt: 'De reputatie van een schrijver is een kleine verzameling standaardoordelen over zijn werk. [...] Grote fluctuaties zijn in beperkte tijd zeldzaam [...] *tenzij de schrijver zich niet aan zijn eigen werk houdt;* zijn onbetrouwbaarheid wordt hem dan ingepeperd' (Fens 1987:7). Ook deze verklaring is niet voldoende. Bij *Furie* wordt de receptie weliswaar negatiever, maar *Strofen* en *Een wildernis* bevestigen de nieuwe ontwikkeling weer en kunnen dus bezwaarlijk leiden tot deze doodse stilte.

3. Ten derde kunnen we teruggrijpen naar de hypothese van een onbewuste verwachtingshorizon, die ik al hanteerde in paragraaf 5 bij *Furie:* De Waard voldoet niet aan de heteroseksuele norm, die een onderdeel is van de mannelijke verwachtingshorizon ten aanzien van vrouwelijke dichters. Het doodzwijgen en het venijn zijn dan een 'displacement' van het mannelijk onbehagen dat er onverhoeds een *dyke* onder de dichters zit.

Waarschijnlijk heeft Tamar (1980) De Waard een zeer twijfelachtige dienst bewezen door haar telefoongesprek met de dichteres-met de strekking 'Gut ik wist niet dat je lesbisch was'-in *VN* te zetten. Het zou eleganter zijn geweest als zij het had gelaten bij haar tekstanalyse, die het lesbische in de poëzie zo helder naar voren bracht. Door haar interpretatie te gaan 'verifiëren' in het privéleven van de dichteres zette Tamar in feite het gewroet (zie de episode Van Geel) in De Waards privéleven voort.

Als het eenmaal zo is, dan is het maar zo, moet De Waard gedacht hebben. In de jaren 1983-1988 manifesteert zij zich in het openbaar bijna altijd in smoking, en laat zich met kennelijk genoegen in fraaie kostuums fotograferen. Zij is bezig een publieke stijl te ontwikkelen, die die van Jane Heap, Vita Sackville West en Radclyffe Hall nabij komt. Je moet ervan houden; ik houd ervan. Mannen houden er zelden van. Lesbiennes wekken, als betreedsters van

traditioneel mannelijk terrein, vaak agressie op, en voor ‘butchy’ vrouwen geldt dat in versterkte mate. De ‘butchy’ vrouw wordt vaak ervaren als een indringster in mannelijk territorium, die aan mannen duidelijk maakt dat zij hier overbodig zijn. Ik geloof dat de overmatige agressie tegen De Waard een woedende reactie is op haar met verve gespeelde masculiene rol.[15] Uiteraard zal geen modern weldenkend criticus dat hardop zeggen.

4. De vierde verklaring is een sociologische. Met haar leidinggevende ambities doorbreekt De Waard onbewuste, in elk geval nauwelijks meer openlijk geuite verwachtingen ten aanzien van de arbeidsdeling tussen de seksen binnen de literatuur. Vanaf 1979 ontwikkelt De Waard zich tot een theoretica, die poëticale ideeën naar voren brengt waarvoor de tijd volstrekt rijp is. Zij staat niet alleen in haar weerstand tegen de abstracte, intellectualistische poëzie. Het verzet tegen de ascetische nazaten van de Vijftigers en de hermetische poëzie gist en broeit alom. Symptomatisch zijn de terugkeer van de criticus Fens tot ‘The Great Tradition’ en de herwaardering van Ida Gerhardt en Jan Emmens.[16] Komrij schrijft in 1977 al dat ‘de fut er uit [is], uit de Vijftigers, ze zijn gevestigd en tandeloos’.[17] In 1979 verschijnt Komrij's bloemlezing *De Nederlandse poëzie van de 19e en 20e eeuw in 1000 en enige gedichten*-op zichzelf al een symptoom van terugkeer naar de traditie. Komrij neemt in die bloemlezing nauwelijks Vijftigers op, wat in de vaderlandse pers leidt tot een enorme rel, die tot voor het gerecht wordt uitgevochten. De poëticale scheiding der geesten wordt steeds meer een feit.

De poëticale stukken van De Waard in *VN* (22-3-1980 ‘Een geladen en gestileerde geste’) en *de Volkskrant* (23-2-1980 ‘Tien stellingen tegen Vijftig’) passen geheel in dit nieuwe denken. Dat is ook het geval met haar artikelenserie, waarin zij de poëzie van Ida Gerhardt waarderend bespreekt, in relatie brengt tot het werk van Vasalis en een pleidooi houdt voor de synthese van traditie en avant-garde(*Volkskrant* 3-11-1979, 5-1-1980 en 12-1-1980).[18] In het algemeen staat zij een poëzie voor waarin de tonale en ritmische aspecten van de taal even belangrijk zijn als de semantische. Het gedicht moet weer klinken. Tegenover de ‘ontlichaamde esthetica van de schraalheid’ eist ze soepelheid, gratie, grote visie, durf, vrijmoedigheid en engagement. Poëzie is in taal bedwongen harts-

tocht. De traditionele middelen (strofenbouw, beeldspraken, het hele arsenaal aan stijlfiguren) kunnen in De Waards visie gerevitaliseerd worden. Zij verzet zich meestal niet zozeer tegen de hermetische poëzie op zich, als wel tegen de opvatting dat dit de enig denkbare poëzie van het moment zou zijn. Ook na *Furie* blijft De Waard zich doen gelden als theoretica, en formuleert haar ideëen met consistentie. Zij is vasthoudender-en toleranter-dan Komrij, die alleen maar bloemleest en, als hem te doen gebruikelijk, erop los scheldt. Zij komt met alternatieven, zowel in de praktijk (*Furie* en volgende bundels worden de illustratie van haar denkbeelden), als in de theorie. Aldus in de *Maatstaf*-enquête van 1983,[19] waar De Waards visie een impasse doorbreekt. Enquêteurs De Boer en Schouten constateren in hun nabespreking dat Elly de Waard als enige ‘speelt [...] met de trekker van het pistool’, waarmee ‘het startschot voor een ingrijpende vernieuwing’ gegeven zou kunnen worden. De formulering is tekenend: op grond van De Waards herhaaldelijk geuite visie en eigen praktijk zou men kunnen zeggen dat De Waard het startschot *geeft* voor een vernieuwing. Zij zou gezien kunnen worden als de woordvoerster van een nieuwe richting. Maar het leiderschap wordt haar niet gegund, zoals blijkt uit *speelt* met de trekker. Het blijkt ook uit de denigrerende bewoordingen waarmee Tentije (1984) naar haar leiderschap verwijst om het haar meteen te ontzeggen: ‘als een heus hervormster’; ‘er schaarden er zich hoogstens twee onder haar vaandel’.

De logica zegt dat De Waard (een van de) woordvoerders had kunnen worden van een nieuwe richting in poëzie en kritiek. Het aplomb waarmee zij die verdedigt lijkt in haar voordeel. Het lijkt ook de juiste tijd voor zo'n nieuwe richting. Maar: de poëtica is, als alle theorie, traditioneel een mannendomein. Uit de literatuurgeschiedenis weten we dat de scholen en stromingen altijd van poëtica werden voorzien door mannen, en dat zij het ook zijn-Van van Ostaijen, Nijhoff en Marsman, tot Lucebert en Kouwenaar -die als de theoretici erkend worden. Vrouwen mogen ‘meedoen’. Vrouwen theoretiseren natuurlijk evengoed, maar misschien wordt het hen op verdekte wijze niet toegestaan nieuwe stromingen te initiëren.[20] Is dat het? Zijn De Waards poëticale activiteiten, in combinatie met haar lesbianisme en haar normdoorbrekende poëzie, bedreigend voor die heersende orde, dat mannen de poëticale

vernieuwingen introduceren? Schoutens laatdunkende opmerking: ‘herhaaldelijk maakt de dichteres melding van het feit dat ze een dichter is’ is veelbetekenend. Letterlijk maakt Schouten (2.5.a) hier bezwaar tegen De Waards ‘mannelijke’ ambities. Is het intolerabel dat een vrouw het poëticale mannenterrein betreedt? In elk geval wordt De Waard zeer effectief, op drie fronten, in haar ambities gestopt: zij kan niet meer publiceren in de mannentijdschriften, zij wordt een open doel voor snieren en haar poëzie wordt niet meer besproken. Dat laatste is de ergste tegenmaatregel: wie als dichter is ‘kaltgestellt’ kan het als theoreticus helemaal wel vergeten. Het onbegrijpelijke doodzwijgen wordt zo al wat begrijpelijker. Het is nodig, om De Waard als woordvoerder van het overal gistende nieuwe uit te schakelen.

Eenmaal onder mannen uitgerangeerd kiest De Waard eieren voor haaf geld en neemt in het vrouwencircuit een initiërende rol op zich. Onder mannen dient zich intussen geen andere theoreticus aan, en blijft het roepen om vernieuwing van de poëzie doorgaan. Het juryrapport waarmee Rogi Wieg in 1987 de Van der Hoogtprijs won klaagt over het ‘wat eenvormige landschap van de Nederlandse poëzie, waarin soms de vormbeheersing belangrijker lijkt dan persoonlijkheid en bewogenheid’. De Waard-achtige onzin, zou Tentije zeggen. De jongere generatie mannen probeert nu het probleem op te lossen. Aldus Lava (1987) in *De Held* en het debat dat in dat blad volgt, en Joost Zwagerman (1987) in *de Volkskrant* die zich weer afzet tegen Vijftigers en intellectualisten, tegen het ‘juk van het grote niets’. Niet gehinderd door enige kennis van wat zich in het vrouwencircuit afspeelt kijken ook deze jongeren alleen maar weer naar de poëzie van hun mannelijke collega's. Het theoretische en praktische vernieuwingswerk dat door vrouwen is gedaan gaat aan hun neus voorbij.

7 Receptieperiode 3: Strofen en Een wildernis 1984-1988
Het vrouwencircuit

Het meest opmerkelijke resultaat in het onderzoek naar de De Waard-receptie is dit: *in de periode waarin het mannencircuit overwegend negatief wordt en afhaakt, haakt het vrouwencircuit aan*

met een overwegend positieve waardering. Dat wijst op een significant verschil in literaire normen en verwachtingen. Dat resultaat maakt de hypothese van de verschillende verwachtingshorizonnen wat steviger.

Onder 'vrouwencircuit' versta ik zowel de vrouwelijke recensenten in 'dominante' bladen, als de feministische literaire wereld met haar media, happenings en uitgeverijen. Vanaf het begin bespraken ook vrouwen De Waards werk, maar met *Furie* (1981) wordt het aantal vrouwelijke recentes groter én verschijnen haar reacties-bijvoorbeeld 1981 (Meijer) en 1982 (Krekel)-in literaire vrouwentijdschriften. Het aanhaken van het vrouwencircuit is verder zichtbaar in het gegeven dat met ingang van 1981 De Waards voorpublikaties gaan verschijnen in literaire vrouwentijdschriften. Na 1983 verschijnen ze uitsluitend nog daar. Verder zet De Waard haar poëto-politieke activiteiten, waarvoor ze in het mannencircuit geen kans meer kreeg, in het vrouwencircuit voort. Zij organiseert de twee *Amazone*-poëzie-festivals, *De Dichteressen* I en II, in 1985 en 1986. Zij publiceert naar aanleiding daarvan de bloemlezing *Op weg naar het onbekende* bij vrouwenuitgeverij Sara. Zij richt met twee andere schrijfsters (Meulenbelt en Dorrestein) en een uitgeefster (Van Tuyll) de Anna Bijnsstichting op, die een grote prijs instelt voor 'de vrouwelijke stem in de literatuur'. Tenslotte komt uit haar poëzieworkshops de dichteressengroep 'De Nieuwe Wilden' voort, en ook hun eerste bloemlezing, samengesteld door De Waard, verschijnt bij Sara. Al deze activiteiten gaan gepaard met poëto-politieke manifesten, die journalistiek gevolgd en bediscussieerd worden in de feministische pers (Bijlage 1: 5.1 t/m 5.8).

Hierboven liet ik zien dat in de *Furie*-receptïe een sterke divergentie in waardering optreedt tussen vrouwen en mannen. De tweede periode 1981-1983 is de scharnier in de De Waard-receptie. Op grond daarvan besloot ik tot twee verschillende verwachtingshorizonnen: een van mannen, een van vrouwen. Wanneer we nu de recepties uit de derde periode in het vrouwencircuit overzien blijkt die indeling te simpel. De grens van de indeling is bereikt. Uit de documenten wordt zichtbaar dat binnen het vrouwencircuit weer een specifiekere groep, het lesbische circuit onderscheiden kan worden. Het vrouwencircuit valt dus uiteen, in een 'vrouwen' (Van Buuren/Rubinstein/Reitsma) en een 'lesbisch' circuit (Van

der Mark/Jonker/Van Emmerik). De vrouwen- en lesbische circuits hebben gemeen dat ze De Waard anders (positiever) en *langer* recipiëren dan het mannencircuit. Ze verschillen echter van elkaar in het gegeven dat het vrouwencircuit wat negatiever is dan het lesbische circuit.

Het vrouwencircuit oordeelt als volgt. Van Buuren (2.1) vindt *Strofen* een voortzetting van *Furie,* waaraan zij in 1982 al twee zeer lovende besprekingen wijdde.[21] Het erotische gedicht 'Als de volmaaktheid zich aan ons voltrok'-over het klaarkomen van de geliefde-(de mannelijke recensent Ekkers haakte hier af) noemt ze een 'juweel'. Het gedicht 'Balans' (Zover is kennen niet gegaan') begint met 'bijna onsterflijke regels'. Opnieuw beoordeelt Van Buuren de dichteres binnen haar eigen poëtica, binnen de doelen die De Waard zichzelf stelt. Aan het slot wordt zij echter zeer kritisch en vindt ze te veel gedichten in *Strofen* beneden de maat: 'cliché-ig, overdadig, kunstmatig'. Ze zegt dit grote kwaliteitsverschil niet te begrijpen.

Voor Renate Rubinstein (2.2) in een heel korte bijdrage aan 'De beste boeken van 1986' in *VN* is *Een wildernis* 'fascinerend' en 'het verslag van een rouwproces vol seks, wraak en snelwegen.' Rubinstein toont ook humor en empathie ten aanzien van De Waards spel met de mannelijkheid: 'Als dit nu de vrouwelijke stem is, wat is er dan terechtgekomen van het eertijds etherische wezentje? Het is een beroepsboxer geworden.'

Reitsma (2.3) komt de eer toe de enige volgroeide recensie van *Een wildernis* te hebben voorgebracht. Die recensie komt echter een jaar na verschijnen van de bundel en is negatief. Hoewel het vrouwencircuit De Waard dus langer recipieert, in de tweede periode aanzienlijk positiever was dan het mannencircuit en ook de agressie tegen De Waard hier niet aan de orde is, zakt de waardering af.

Uit het lesbische circuit zijn twee recensies beschikbaar, die *Strofen* volkomen anders waarderen dan de mannen en die ook verschillen van Van Buuren, die *Strofen* in het vrouwencircuit besprak. Terwijl De Waard voor mannelijke lezers niet meer kán werken omdat de doorbraak van de verwachtingshorizon wordt afgeschermd door afweer, zorgt zij bij verwante recipiënten wel voor een doorbraak

in de verwachtingshorizon. *Strofen* wordt ervaren als een vernieuwing in de verbeelding van het lesbische.

Van der Mark (2.5) in het COC-blad *Sek* waardeert dat De Waard vanuit de emoties schrijft, niet afstandelijk of cerebraal. Zij is expliciet over de evolutiewaarde en het daadwerkelijk normdoorbrekende van deze poëzie:

> De manier waarop Elly de Waard de damesliefde beschrijft is anders dan in veel andere vrouwenliteratuur. Het softe, a-seksuele beeld dat er veelal over lesbiënnes bestaat, en ook literair tot uitdrukking wordt gebracht, wordt volledig onderuit gehaald in een strofe als: *Liefde is vlees, het is een bloem doorvoed/ Met bloed, een handschoen voor één vinger, het gemoed/ Een lichaam, nat van aandacht, dat ik lik/ De spil waarom je billen draaien, dat is liefde, dat ben ik*.

Verder heeft Van der Mark oog voor de literair-politieke aspecten van De Waards 'wending naar het lesbianisme'.

De tweede lesbische recensie is die van Jonker (2.4) in *Diva*. Het aardige van die recensie is, dat zij precies de 'botsing' beschrijft die er tussen Jonker en De Waard plaatsvindt. Ik citeer haar uitvoerig, omdat dit een fraaie illustratie is van wat ik versta onder de 'erotiek van het lezen': het leesproces als gebeurtenis, confrontatie en 'schok'. Na een uitermate positieve waardering van vele gedichten valt Jonker over *Strofen,* met name over precies hetzelfde couplet als Van der Mark aanhaalde. Haar commentaar:

> Ja, zo kan die wel weer! Ik voel me een gluurder. Kan ze dat niet voor zich houden, die De Waard? De grens tussen beschrijven en benoemen was overschreden. Ik wilde niet meer verder luisteren. Tot zich later de gedachte bij me opdrong, dat het misschien wel eens de bedoeling kon zijn dat ik, G. Jonker, altijd maar zo in de weer met de potjes en pannetjes van haar emoties, *geshockeerd* zou worden. Daar is Elly de Waard in geslaagd. [Meteen] weet ik ook waarom. Het is iets dat ik allang weet, maar iedere keer weer vergeet. Het is eigenlijk een geheim, niet door een kring van ingewijden, maar alleen door zichzelf in stand

> gehouden. De ervaring van de liefde is goddelijk, zij onttrekt zich aan de menselijke waarnemingen, en waar zij zich manifesteert zijn alle middelen geoorloofd, moeten alle middelen geoorloofd zijn haar uit te drukken. Het is gezegd. Meer zeg ik niet. Mijn complimenten, mevrouw De Waard, u snijdt taal aan, waar nauwelijks taal was. Mooi is het niet, eerder bot en vulgair, maar wel adequaat.

Deze twee recepties suggereren een lesbische verwachtingshorizon die ten dele samenvalt met de vrouwelijke verwachtingshorizon die ik samenvatte in paragraaf 5. Het werk van vrouwen wordt serieus genomen en het emotionele en heftig-lyrische wordt gewaardeerd boven het cerebrale. Daarenboven lijken lesbische lezeressen herkenning te verwachten. Ook uit andere bronnen is op te maken dat er een grote behoefte aan herkenningsliteratuur is: men zoekt een bevestiging van de eigen leefwijze en er is een honger naar beschrijvingen en verbeeldingen van lesbische erotiek. De geldende verwachting is dat de lesbische erotiek 'soft en a-seksueel' is: lief, zacht, politiek 'beter', 'eindelijk thuis', symbiotisch, idyllisch.[22] Rond 1984, als *Strofen* verschijnt en Jonker haar recensie schrijft, begint dat beeld sterk in discussie te raken, met name in het blad *Diva*. *Diva* schopt tegen het onvermogen van lesbische feministen om in de openbaarheid een zelfstandige lustbeleving te ontwerpen, en te durven verbeelden.[23] *Strofen* komt op het juiste moment om schokkend te zijn, en een voortrekkende rol te vervullen in het vinden van 'een nieuwe taal, vulgair en teder, verstild en ongeduldig' die 'de rauwe razernij, die in het centrum van de liefdeservaring schuilt' kan benoemen (Jonker). Waar De Waard wordt afgeweerd door mannelijke lezers is zij van grote betekenis voor haar verwante recipiënten. Zij helpt de ook literair steeds bevestigde lesbische opvattingen van liefde, erotiek en lustbeleving te doen evolueren.

Maar opnieuw is er een grens bereikt. Jauss reikte de theorie aan, ik deed het empirisch onderzoek, maar nu is het stroompje recepties zo dun geworden, dat er nauwelijks conclusies meer aan kunnen worden verbonden. In het lesbische circuit, dat *Strofen* zo enthousiast recipieerde, vindt de laatste bundel, *Een wildernis,*

alleen maar de respons van een interview (1.3), waarin de dichteres zelf *Een wildernis* gaat uitleggen. Het lijkt erop of de discrepantie in de ontvangst vooral in de *Furie*- en *Strofen*-receptie zit. Dan wordt het ook in het vrouwen- en lesbische circuit tamelijk stil rond *Een wildernis*. Ook hier moet ik het curieuze receptie-document van de *stilte* in mijn verzameling opnemen. Aan het einde van de theorie en de empirie rest slechts de speculatie.

1. Terugslag. Er kan sprake zijn van een terugslag van de mannen-receptie op de beide vrouwencircuits. Evenals de mannelijke recensenten een zekere sociale controle op elkaar uitoefenen en elkaar aan 'de regels van de smaak' houden, kan hun opinie op de duur ook invloed op de niet-dominante circuits hebben. Het mannencircuit is niet alleen vele malen *groter* qua aantallen recensenten en publikatiekanalen, het is ook *dominant* en oefent als zodanig invloed uit op alle andere literaire circuits. Dit bevestigt Even-Zohars stelling dat een systeem binnen het polysysteem overheerst. We krijgen, in de lucht vol stapelwolken, de verschillende verwachtingshorizonnen af en toe even te zien, dan legt de grootste wolk zich daar weer overheen.

2. Geschoktheid. Een minder deprimerende verklaring is, dat ook de lezeressen van het vrouwen- en lesbische circuit *Een wildernis* nog niet verdragen. Ook daar verzet een verwachtingshorizon zich-middels *Verdrängung* of *Verneinung*-tegen doorbraak. Het is tekenend dat Van Emmerik (1.3) De Waard interviewde over *Een wildernis,* waarbij De Waard optreedt als *haar eigen* recensent. Kennelijk wil niemand anders er aan. Deze weerstand lezend als vrouw, denk ik dat niemand eraan wil omdat onze eigen gewelddadigheid een enorm taboe is. *Een wildernis van verbindingen,* dat epos over wrok en wraak en strijd tussen twee geliefden, gaat echter over vrouwelijk geweld. De Waard zegt er zelf het volgende over:

> De strijd is verplaatst naar de psyche. Voor het grootste deel is het een strijd tegen mezelf, tegen mijn eigen karakter [...] Geweld staat centraal in deze bundel.
>
> > Ik wilde de zon
> > Dwingen om door de
> > Wolken heen te dringen,
> > De spreeuwen schoot
> > Ik uit de dakgoot, ik
> > Schopte de koppen
> > van de netels, zij
> > Brandden me niet,
>
> Dat zijn vormen van geweld. Geen oorlogsgeweld of wapengekletter, maar geweld gericht op de nabije omgeving. Of neem het gedicht aan het begin, dat ik aanvankelijk te erg vond: '*Je kont is groter dan je / Hart, maar even rond*.' Of het gedicht dat ernaast staat, nummer 9: '*En scheurde ik haar kleren open/ En trok haar benen van elkaar, heb/ Ik haar naakt en koud gemaakt, haar/ Schoonheid was zij niet verloren,/ had ik voor niemand oog dan voor/ Haar -schiep ik een theorie waarin/ De liefde zegevierde over*.' Dat zijn hele gewelddadige [beelden]. Ik vond het ook heel erg. Dat gedicht breekt in het niets af. Want waarover zegeviert de liefde? (De Waard in Van Emmerik, 1987).

In het laatste, fragment dat De Waard hier citeert staat het onomwonden: de razernij om de liefdesverlating leidt tot een *verkrachtings- en moordfantasie*. Van een vrouw, gericht tegen een vrouw. De taboes rond vrouwelijke fantasma's van moord op mannen zijn de laatste jaren aangeraakt door, onder andere, de films van Marleen Gorris. Dit fantasma is nog bijna niet aangeroerd. De Waard kijkt in een afgrond waar geen vrouw met haar mee in wil kijken. Toch wordt de strijd uitgestreden en de gewelddadigheid overwonnen: *Een wildernis* is geen propaganda voor of glorificatie van geweld, zoals de mannelijke epen dat per traditie zijn-maar het integere verslag van de worsteling ermee. Ook dit is 'revisionist myth-making' en een opzettelijke misinterpretatie: in dit vrouwenepos wordt het geweld onder ogen gezien. Ondanks het feit dat

Een wildernis zo gelezen kan worden is de verbeelding van de vrouwelijke gewelddadigheid zo bedreigend, dat zowel mannelijke als vrouwelijke lezers, beiden naar ik vermoed om hun eigen redenen, er met een wijde boog omheenlopen. En zo is deze speculatie weer van wetenschappelijk nut: zij leidt ertoe de 'lebensweltliche' component van de verwachtingshorizon, die in het receptie-onderzoek zoveel minder aandacht kreeg dan de literaire component, opnieuw te problematiseren.

8 Besluit

Teruggrijpend op het lijstje van Ibsch: In het mannencircuit (e) ervaart De Waard aanvankelijk erkenning, daarna wordt het werk (b) 'in zijn intentie genegeerd door de literaire kritiek' en (c) 'geassimileerd, dat wil zeggen de negatie wordt dienstbaar gemaakt aan de [literaire én] "Alltagswelt"-norm bij wijze van waarschuwend voorbeeld.' Dat gebeurt in het belachelijk maken van De Waard, en in het gebruik van haar naam als sjibboleth voor het potsierlijke. In het vrouwen- en het lesbische circuit wordt het werk (e) 'als innoverend erkend en geaccepteerd, op basis van een gedeelde literaire traditie door congeniale recipiënten.' In de laatste fase kan het werk ook door de verwante lezeressen niet meer ontvangen worden: de esthetische afstand is nog te groot.

Op grond van tekstanalyse en kennis van de literatuurgeschiedenis is de 'evolutiewaarde' van het werk verdedigd. Die evolutiewaarde is bevestigd door de concrete 'Erwartungshaltungen'. Daarbij is gebleken dat er meer nuanceringen schuilgaan achter 'de stelling dat "Höhenkammliteratur" het verwachtingspatroon doorbreekt' dan de nuanceringen die Ibsch al opsomt. Het werk kan ook nog doodgezwegen worden, terwijl het wel degelijk is opgemerkt. De afweer tegen een nieuw werk kan gerationaliseerd worden met andere argumenten (het is 'slecht', 'flauwe kul') waarbij de receptie-onderzoeker de receptie-documenten bijna psychoanalytisch moet interpreteren.

Verder is gebleken dat de groepen van mannelijke, vrouwelijke en lesbische lezers verschillende verwachtingshorizonnen, dat wil zeggen verschillende literaire normen en literaire behoeften hebben. Er is sprake van méér 'circuits van werking' dan Jauss' hiër-

archische model (top-, geaccepteerde- en triviaalliteratuur) suggereert. Daarmee heeft dit hoofdstuk enige versterking aangedragen voor de vruchtbaarheid van de hypothese van de meerdere verwachtingshorizonnen en de polysysteem theorie. Het heeft die hypothese getoetst en bijgesteld: de verwachtingshorizonnen overlappen elkaar gedeeltelijk, en de dominante verwachtingshorizon kan de niet-dominanten tijdelijk bedekken, zoals men zich visueel kan voorstellen in het beeld van de *stapelwolken*.

Een volgend onderzoeksresultaat verbindt deze analyse met eerder in dit boek gedane suggesties. De eerdere uiteenzettingen over de 'politiek' en de 'erotiek' van het lezen werden in dit receptie-onderzoek bevestigd. Onder mannelijke recensenten is er sprake van een 'botsing' met De Waard die zowel van literaire als van sekse-politieke aard is. Die 'botsing' wordt niet geëxpliceteerd, maar uit de weg gegaan in de negatieve oordelen. De erotiek van het lezen krijgt meer kans onder congeniale recipiënten: vrouwen en lesbo's voelen zich minder bedreigd door dit werk, en kunnen het dan ook een intiemere grensverleggende werking toestaan. Verwante recipiënten zijn meer en langduriger gemotiveerd het tot een 'schok' te laten komen.

Het derde resultaat is een belangrijk methodisch inzicht. Ook in het receptie-onderzoek speelt interpretatie een absoluut cruciale rol. Bijna elke stap is interpretatief: de 'evolutiewaarde' van het werk kan niet worden 'vastgesteld', maar moet worden *verdedigd,* op grond van tekst*interpretatie* en op grond van een interpretatie van de verhouding van dit werk in de literatuurgeschiedenis. Tekst, context, literatuurgeschiedenis en receptiedocumenten zijn tezamen een intrigerend en duister gedicht, waar de lezeres-haar betekenissen aan opbouwt. Wie zijn hoop had gevestigd op de objectiviteit van de documentaire empirie, en op verlossing van de interpretatie, komt bedrogen uit. Ibsch drukt zich dan ook erg zwak uit als zij zegt dat 'de interpretatie van de documenten sporen van subjectiviteit kan dragen'. Bij het lezen van dit hoofdstuk zal iedereen bemerkt hebben dat ik in het onderzoek tal van interpretatieve beslissingen heb genomen-weliswaar steeds zo expliciet mogelijk - die gestuurd worden door mijn specifieke lezerspositie, mijn visie,

mijn belangen, context en literaire ervaring. Wie het niet eens is met die beslissingen zal zelf met een nieuwe interpretatie moeten komen. Discussie over interpretatieve beslissingen is discussie over visies. Die discussie gaat in het receptie-onderzoek onverminderd voort. Interpretatie is al gegeven in het materiaal waarmee het receptie-onderzoek moet werken: dat bestaat niet uit de zo begerenswaardige 'vanzelfsprekende' feiten, maar uit evasieve *symptomen* die door de onderzoeker/ster tot spreken moeten worden gebracht. De Mans vergelijking van de receptieonderzoeker/ster met een psychiater is heel gelukkig. Ook diens devies zou kunnen luiden: lees maar, er staat niet wat er staat.

Dit hele boek is een pleidooi voor de zelf-reflexiviteit van de interpreet, en ook dit hoofdstuk sluit zich daarbij aan. Erkenning van de onvermijdelijke partijdigheid van interpretatie, theorievorming en literatuurgeschiedschrijving opent talrijke nieuwe perspectieven. Elke psychiater weet wat 'tegenoverdracht' is. Hij/zij staat daar open voor, reflecteert erover. Zo zou elke literatuur- en receptieonderzoeker open moeten staan voor zijn/haar eigen aandeel in de analyse. Elke interpretatie, ook die van de documentaire empirie, bevat tegenoverdracht. Dat maakt de interpretatie niet waardeloos: dat geeft de psychiater wat om over na te denken.

Eindnoten:

1 Het vrouwelijke beeld in het gedicht 'Luttelgeest voorbij' (De Waard 1979:28): 'je lichtte je sluier op en werd door mij gekust' zal door de meeste lezers overdrachtelijk worden opgevat. Zo gelezen stoort het beeld de heteroseksuele concretisatie niet.

2 'masculiene overtuigingskracht' is een citaat uit John Donne's 'On His Mistris': 'my words masculine perswasive force'.

3 Het gedicht maakt de balans op van een verhouding. De eerste regels van elke strofe vormen een schitterend parallellisme: 'Zo ver is kennen niet gegaan/ [...] Zo lang heeft kennen niet geduurd/ [...] Zo diep is kennen niet geweest/ [...] Zo lang is kennen niet geleden/ [...]

> Zo oud is kennen niet geworden
> Dat het vanzelf kon sterven, dood kon gaan
> Om plaats te maken voor een ander kennen; dat die ene
> Vlam, die ik toch jaren bezig was te volgen
>
> Ophield met als een veulen, jong en ongestorven,
> Voor mij uit te rennen in de nacht.
>
> [...]
>
> De Waard 1983:16

4 De in het werk geïmpliceerde verwachtingshorizon denkt Jauss 'objectiveerbaar' te kunnen maken door het volgen van de aanwijzingen die het werk zelf voor het lezen geeft.

> Ein literarisches Werk [...] prädisponiert sein Publikum durch Ankündigungen, offene und versteckte Signale, vertraute Merkmale oder implizite Hinweise für eine ganz bestimmte Weise der Rezeption. Es weckt

Erinnerungen an schon Gelesenes, bringt den Leser in eine bestimmte emotionale Einstellung [...]'

De tekst roept verwachtingen op die, naar de regels van het genre, kunnen worden ingelost, gewijzigd of geïroniseerd (Jauss 1975 a: 132).
Aanvankelijk scheidde Jauss de verwachtingshorizon van werk en publiek niet duidelijk van elkaar. Hij komt in een cirkel terecht, wanneer hij meent de verwachtingshorizon van het publiek te kunnen afleiden uit de aanwijzingen die het werk geeft. Later (Jauss 1982b) heeft hij de twee verschillende horizonnen van publiek en werk duidelijker van elkaar onderscheiden.

5 De term 'Erwartungshorizont' komt van de fenomenologie van de waarneming van Husserl. De bestaanswijze van een 'bewustzijn' is niet voor dat bewustzijn beschikbaar op een bewuste manier, net zoals in de waarneming bewuste aandacht alleen maar mogelijk is tegen de achtergrond of horizon van vaagheid en afgeleid-zijn (De Man in Jauss 1982 a:xii).

6 In de jaren zeventig is er weinig veranderd in het beeld dat Fens (1967 en 1973) van de poëtische richtingen gaf, richtingen die hij relateerde aan het in facties uiteenvallen van de Beweging van Vijftig.

7 *Maatstaf* ziet de zaken vredig: 'In dit idyllisch tableau-vivant is voor zich nadrukkelijk profilerende groepen en scholen geen plaats. Voor Hugo Brems was deze toestand al eens aanleiding om te spreken van "de nogal aarzelende, stuurloze en eigenlijk tamelijk brave sfeer (...) in de Nederlandse poëzie (*Al wie omziet* p. 21)"' (*Maatstaf* 1983:39). *Raster* zal in 1984 heftig tegen dit idyllisch plaatje in het geweer komen om de intellectualistische richting ver boven de twee andere te stellen, waarbij de diversiteit van het plaatje wordt vereenvoudigd tot twee richtingen: 'dichters die zich in de eerste plaats bezig houden met het vertolken van hun gevoelens en gedachten, en dichters die de grenzen van wat in taal mogelijk is aftasten' (Tentije 1984:69). Zo idyllisch is het in de periode 1978-1980 inderdaad niet.

8 Twee stukken van dezelfde auteur tellen voor een. Aldus schreven Cartens (2.3.a en 2.3.b) en Van Buuren (2.11 en 3.1.) allebei twee stukken over *Furie,* die als een enkel stuk zijn geteld. Beiden blijven binnen hun eerdere visie.

9 Verder zegt Tamar (4.2) zeff 'een tikje geschokt' te zijn, doet versiag van een persoonlijk telefoongesprek met Elly de Waard en werpt daarmee en passant de persoonlijke seksuele voorkeur van de dichteres in de publieke arena.

10 Dat gebod geldt voor dichteressen veel dwingender dan voor dichters. In Nederland kunnen dichters als Reve, Büch en Komrij in hun poëzie net zo homoseksueel zijn als ze willen.

11 Het omgekeerde: dat Van Geel beïnvloed zou zijn door De Waard, lees je nooit ergens. Toch werkte De Waard jarenlang intensief met van Geel aan zijn gedichten, en zegt ze tegen Bibeb (1978): 'Hij heeft vondsten van mij geannexeerd en vergat dat ze van mij waren.'

12 Het lijkt ook niet toevallig dat 3 mannelijke critici De Waard uitspelen tegen haar eigen 'peer-group' van vrouwen, en daarmee de culturele solidariteit tussen vrouwen breken. Büch speelt haar uit tegen de feministen: De Waard is volgens hem het tegendeel van een 'vrije, zelfstandige vrouw'. Arend Slagman vergelijkt haar met de door De Waard bewonderde en vertaalde Emily Dickinson, een vergelijking die slecht uitpakt voor De Waard. Nijmeijer vergelijkt haar met Marianne Faithfull want 'Elly de Waard schrok er niet voor terug de songs van Faithfull in verband te brengen met haar eigen bundel *Furie*.' Tussen de twee bestaat 'het grootst denkbare verschil'. Door deze vergelijkingen wordt de door De Waard beoefende culturele 'female bonding' doorkruist. De vrouwelijke traditie die zij tracht op te bouwen wordt door de mannelijke critici-in tegenstelling tot de vrouwelijke-niet erkend. In deze reacties lijkt het verdeel-en-heers-principe aan de orde te zijn.

13 Dit is de grote lijn. Uiteraard is nog veel gedetailleerder analyse van de documenten mogelijk. Het is bijvoorbeeld interessant dat we in de interviews van deze periode het vrouwentriviaalcircuit zien aanhaken: *Libelle* (1.1), twee maal *Viva* (1.2, 1.3) en *Avenue* (1.4) geven op sympathiserende en positieve wijze bericht over De Waard en de vrouwenpoëzie (1.3) in het algemeen.

14 Ik kan me niet aan de indruk onttrekken dat de besprekers elkaar ook bij *Strofen* napraten. Termen als 'lyrisch' en 'maakwerk' echoën in het rond, 4 van de 5 besprekers gaan in op het anti-Vijftig gedicht 'In Deze Tijd'. Het zere been?

15 Het complexe fenomeen is schitterend beschreven door Joan Nestle (1982), die zich verzet tegen de moderne feministische gêne over het butch/femme, dat veelal wordt geïnterpreteerd als achterhaald rolgedrag.

De taboes die butch-fem belichaamt op het gebied van seks, mannelijke en vrouwelijke identiteit en maatschappelijke klasse ontdekten we niet eens zozeer door de verwerping binnen eigen kring, maar door de woede waarmee we op straat geconfronteerd werden. Aangezien een fem soms net zo gekleed was als haar butch lover, was bet naäpen van heterorollen niet eens duidelijk zichtbaar, maar toch wekte onze verschijning agressie op. Volgens mij was de reden waarom hetero's zo woedend werden niet omdat ze zagen dat we ons voegden naar hun voorbeeld, maar juist het tegenovergestelde: wij waren het symbool van de erotische autonomie van vrouwen, een vorm van zelfstandigheid die hen overbodig maakte. De fysieke agressie was een directe poging om zo'n in zichzelf besloten erotische band te doorbreken. De meest gehoorde kreet was: 'Wie van jullie is nou het mannetje?' Die vraag dekte niet onze eigen lesbische ervaring: wat eruit sprak was de armoede aan erotische categorieën in de heterocultuur. Als je in de jaren vijftig hand in hand door de Village liep, wist je dat je het geweld uitdaagde, maar je wist ook dat het van politieke betekenis was hoe je elkáár uitdaagde. We kozen ervoor om onze behoeften niet op te offeren aan de woede van de hetero's. (Nestle 1982:18)

16 'Wat leeftijd betreft hoort J.A. Emmens (1924-1971) tot degeneratie der Vijftigers, voor zijn poëzie echter geldt het tegendeel. Vandaar dat thans, nu men op het nieuws van Vijftig enigszins uitgekeken raakt, Emmens' verzameld werk, tot nog toe niet zeer bekend, wordt uitgegeven' (Balk-Smit Duyzentkunst 1982:25).

17 'De fut is eruit, uit de Vijftigers, ze zijn gevestigd en tandeloos, ze houden herdenking op herdenking. Elke vijftigste verjaardag of doodsbericht van een Vijftiger wordt door de hele club terstond tot op het merg afgekloven. Door als een gek te sterven en te herdenken wekken ze nog de schijn van leven' (Komrij, *NRC* 22-6-1977).
Zie ook Willem Kuipers, 'De Vijftigers ter discussie.' In: *de Volkskrant* 23-2-1980.

18 In de *Volkskrant*-artikelen suggereert De Waard een vrouwelijke traditie, bepaalt haar eigen houding ten opzichte van de twee grote voorgangsters en verwijt Vasalis-die ophield met dichten-vrouwelijke gemakzucht. Het is opvallend dat De Waards poëticale opvattingen vóórdat *Furie* verschijnt, rond 1980, in het algemeen serieus genomen worden (Zie Bernlef (*HP* 15-12-1979), Kusters en Dedinsky (*VN* 22-3-1980) en Ekkers (*Poëziekrant* 4 no. 3 1980), maar dat in de weergave ervan het feministische element wegvalt.

19 In de enquête beantwoorden achttien dichters en poëziecritici elf vragen, bedoeld om een beeld te geven van de stand van zaken in de poëzie. Op de vraag 'Is er volgens u op formeel en/of inhoudelijk nivo nog vernieuwing van de poëzie mogelijk?' luidt De Waards antwoord:

Op formeel en inhoudelijk niveau is vernieuwing in de poëzie niet alleen mogelijk, maar zelfs broodnodig. Deze vernieuwing moet er volgens mij zo uitzien, dat verschillende formele en inhoudelijke elementen die vóór Vijftig een rol speelden, zoals rijm, vastere strofenbouw, een aanwijsbare metriek en een op concrete waarneming gebaseerde visie-in plaats van dat men uit abstracties probeert concreta af te leiden-gekoppeld moet worden aan wat Vijftig c.s. aan bruikbare vernieuwingen gebracht hebben, vernieuwingen die op het terrein van de vrijere associatie liggen, de verwisseling van het zintuiglijke bij waarneming, en in het algemeen de grotere vrijheid en abstractie die daaruit zijn voortgevloeid. De nieuwe poëzie is strak als de reggae; er zitten zowel naar de vorm als naar de inhoud verspringingen in zonder dat de lijn van het vers daarmee verdwijnt of verduisterd wordt; de normaal gestructureerde zin wordt er eerder regel in dan de gezegdeloze woordstapeling; zij heeft weer klank en betekenis.

20 Er zijn in alle kunsten voorbeelden dat de vrouwelijke deelneemsters aan een belangrijke groep alras door de geschiedenis worden ‘vergeten’: aldus bijvoorbeeld de COBRA-schilderes Lotti van der Gaag en de vrouwelijke surrealisten (Chadwick 1985: 1985)

21 Ofschoon Van Buurens publikaties over lesbisch bestaan algemeen bekend zijn reken ik haar hier tot het vrouwen-, en niet tot het lesbische circuit. Reden: zij publiceert over De Waard in het *mainstream* neerlandici-tijdschrift *Ons Erfdeel,* waar zij literair-historische en feministische normen hanteert. Subculturele normen, ontleend aan de lesbische ervaring en literaire behoeften, zijn niet zichtbaar, zeker in vergelijking met Van der Mark en Jonker, die heel expliciet ‘lezen als lesbo’. Van Buuren is als lesbisch activiste ongetwijfeld gevoelig voor de lesbische betekenissen van dit werk. Dat zij die betekenissen niet benadrukt is vermoedelijk strategie: Van Buuren zal niet de eerste lesbienne zijn die om begrijpelijke redenen in de *mainstream* het smalle pad van signalen en ‘voor de goede verstaander’ bewandelt.

22 Het bestaan van deze verwachtingshorizon wordt zowel gesignaleerd als ironisch bekritiseerd door Van Haelen in het lesbisch tijdschrift *Lust & Gratie* (no 12, winter 1986:86):

> O en dan de erotiek: het ene lyrisch ik na het andere wordt ‘weggezogen’ of ‘opgeslokt’ door de ander haar ‘zachte vrouwelijkheid’, of nog griezeliger. Nooit vinden wij het lyrisch ik in een gepassioneerd gevecht op leven en dood, nooit zuigt zij, maar zij wordt gezogen, nooit slokt zij, maar zij wordt opgeslokt. Je vraagt je af of alleen ‘passieve’ partners gedichten schrijven.
> Ook het vitrioolgehalte is bedroevend laag: liever stort het lyrisch ik zich in een afgrond van depressie, zelfhaat en masochistische zelfkwelling dan glorieus de toppen van het woedemassief te bestijgen.

23 *Diva* verwijt de (lesbisch) feministen dat zij altijd de negatieve weg kiezen: verzet tegen geïnstitutionaliseerde heteroseksualiteit, tegen pornografie en seksueel geweld -en experimenteert zelf met wat zij beschouwt als een positieve weg: berichtgeving over s/m, vrouwvriendelijke porno, interviews met vrouwen in de seks-industrie, erotische verhalen en foto's. *Diva* wil het besef van seksuele kwaliteit bij vrouwen verhogen. De filosofie: hogere eisen en een grotere greep op de eigen seksualiteit vergroot de weerbaarheid van vrouwen tegen seksueel geweld.

Bijlage 1 bij hoofdstuk 11
Lijst van receptiedocumenten

Deze lijst is verdeeld in 3 periodes, 1978-1980, 1981-1983 en 1984-1988. De rubrieken krijgen steeds hetzelfde nummer: 1. interviews, 2. recensies, 3. artikelen, 4. bibliotheeksignalementen of diversen, 5. poëto-politiek. In de laatste periode bracht ik een onderscheid aan tussen het mannencircuit en het vrouwencircuit. Elk document is voorzien van een korte samenvatting van gegevens die mij belangrijk leken. Dat die selectie uit een tekst op interpretatie berust is onvermijdelijk: ik voeg deze lijst dan ook toe om controleerbaar te zijn, zowel wat betreft mijn documentenverzameling als wat betreft mijn lectuur van de documenten.

Eerste periode 1978-1980: Afstand en Luwte

6 interviews; 16 recensies (6 van *Afstand,* 7 van *Luwte,* 3 van beide bundels tegelijk); 2 artikelen; 2 bibliotheeksignalementen; 4 poëto-politieke items. Uitgesplitst naar *Afstand* en *Luwte*.

Over *Afstand* (1978)

1. Interviews *Afstand*

1.1. met *Bibeb, VN 23-9-1978:* 'Ik hou van extremen omdat ik ze in mij heb'. (Na debuut in *De Revisor,* vlak voor verschijning van *Afstand*.) Hoofdzakelijk over de relatie met Van Geel. Ter compensatie van het later vaakgehoorde idee, dat zij beïnvloed is door Van Geel: 'driftig: *Hij heeft vondsten van mij geannexeerd en vergat dat ze van mij waren*.'

1.2. met *Ineke van den Bergen, Volkskrant 11-11-1978:* 'Ritme is basis van pop en poëzie.' Sympathiserend, naar aanleiding van *Afstand*. Er wordt gesproken over de relatie tot levensgezel en leermeester Van Geel. De Waard verzet zich tegen de indeling als de 'weduwe van Van Geel'.

2. Recensies *Afstand*

2.1. *Rein Bloem, VN 16-12-1978:* Matig. 'Er zou in de bundel geschrapt moeten worden en nog veel verhard.' Verwijzing naar De Waards persoonlijk leven.

2.2. *Karel Soudijn, NRC 19-1-1979:* Waardeert de onderkoeldheid van de korte, scherpe omschrijvingen. Wisselend van kwaliteit. Maakt bezwaar tegen de 'overdaad van beelden' waaronder de gedichten soms gebukt gaan.

2.3. *R.L.K Fokkema, Trouw 3-2-1979:* Positieve waardering. De breedsprakigheid

van de bundel is functioneel, want ‘de omslachtigheid der gedichten heeft te maken met de nog open wond van het verlies.’ Fokkema verwacht dat bondigheid bereikt zal worden ‘wanneer distantie tot de pijn der verarming mogelijk is.’

2.4. *Robert Anker, Het Parool 6-4-1979:* Vindt de bundel soms te wijdlopig (evenals Bloem), maar vindt wel ‘voldoende intrigerend materiaal [aanwezig] om uit te zien naar de volgende’. Verwijzing naar De Waards persoonlijk leven (evenals Bloem): ‘invloeden van de dichter Chris van Geel’ [...] ‘aangezien ze vele jaren zijn levensgezellin is geweest en intensieve bemoeienis met zijn werk heeft gehad.’

2.5. *Remco Ekkers, Poëziekrant 3 no 2 (maart/april 1979):* Verwijzing naar het interview met Bibeb, dat Ekkers ‘op een onaangename manier onthullend’ vond. ‘De poëzie van Elly de Waard spreekt me zeer aan.’ De pathetiek en de cerebraliteit roepen elkaar op. Niet alles is van dezelfde kwaliteit, maar ‘de goede gedichten rechtvaardigen de bundel’.

2.6. (lange recensie) *Daan Cartens, Ons Erfdeel 22 (maart/april 1979 266-267):* ‘Bedwongen emoties’. Zeer positief. ‘De emoties zijn in deze zinnen en strofen verhard, gestold bijna om zo afstand te kunnen nemen van direkte gevoelsuitingen.’ Geen puur romantische bundel: ‘de dichteres kent de romantische traditie maar beschikt over teveel distantie om zich tot gevoelskunst sec te laten verleiden.’ Goed debuut, belangrijke bundel.

3.Artikel *Afstand*

3.1. *Hanneke van Buuren, Wending 25 (1980 394-399):* ‘De krachten van buiten, binnen en herinnering’. Fraaie, doorwrochte analyse van de thema's ‘buiten, binnen en herinnering’ in *Afstand*. Van Buuren velt geen oordelen, maar neemt door haar aandacht de bundel zeer serieus.

4. Bibliotheeksignalementen *Afstand*

4.1. *Drs. W.B. de Vries-Schenkeveld*. ‘Scherpe formulering en fraaie beelden.[...] Soms een teveel aan betoog in de kortere; en een zekere wijdlopigheid in de langere gedichten [...] waardevol debuut.’

4.2. *Ieme Dorsman van der Poel*. Zeer positief. ‘Een scherp observatievermogen gaat hier samen met een geserreerde, trefzekere stijl en dat leidt tot gave en vaak prachtige gedichten, tot beelden die je in hun beknoptheid niet snel vergeet.’

Over *Afstand* (1978) en *Luwte* (1979) samen

vervolg 2. Recensies (*Afstand* en *Luwte*)

2.7. *J. Bernlef HP 15-12-1979:* Gemengd oordeel. Sommige gedichten vindt hij ‘mooi’ en ‘hecht doortimmerd’, andere sentimenteel en cliché-matig. Voorkeur voor de korte gedichten ‘waarin het meest met de taal is gedaan’. De Waard loopt teveel aan de leiband van de traditie, terwijl voor Bernlef de traditie een persoonlijke, verwerkte traditie moet zijn. Niettemin is er ook een categorie ‘echte poezie’, traditioneel of

niet, die in sommige gedichten wordt bereikt. Verwijzing naar het persoonlijk leven: Bernlef zegt zelfs dat gedichten *gaan over* 'de dood van Chris van Geel, een dichter met wie Elly de Waard een tijd van haar leven deelde'.

2.8. *Mark Dangin, De Morgen 21-3-1980:* Opmerkelijke bundels. De korte beknopte gedichten zijn het best, de lange beschrijvende vertonen soms onnodige uitweidingen.

2.9. *Hans van de Waarsenburg, De Limburger 24-3-1980:* Vrij negatief. Hij vindt het anecdotische, aforistische, quasi-filosofische poëzie, en te romantisch. *Luwte* is iets beter. Toch is er sprake van talent en er wordt 'met belangstelling naar haar verdere ontwikkeling als dichteres uitgekeken.'

vervolg 3. Artikel *Afstand* en *Luwte*

3.2. *Daan Cartens, Bzzletin 70 (nov. 1979 59-63):* 'Verovering van eigen bezit'. Cartens ziet poëzie als stollingsproces van persoonlijke ervaringen. 'De authenticiteit van kunst is groter, naar de mate waarin kunst gevoed wordt door het persoonlijke.' (59) Die verhelderingsfunctie (van het eigen bestaan) heeft de poëzie ook voor het publiek. De Waard voldoet aan die norm, en dat heeft het publiek volgens Cartens beter begrepen dan de kritiek. Dan volgt een vooral thematische gang door de twee bundels, waarin gewezen wordt op De Waards positieve ontwikkeling. 'Hoe authentieker iets is, hoe tegengestelder de reacties erop zijn, maar ik kán er niet omheen: in een taalgebied waarin vormstaren het maximale poëtische genoegen is geworden, wordt het hoog tijd dat poëzie die veel elementen van vernieuwing bevat (een ritme dat zich aan een conventioneel metrum onttrekt, een beeldspraak die aansluit bij de evocatieve Amerikaanse traditie) officiële erkenning zal ondervinden door het toekennen van een vooraanstaande poëzieprijs en niet langer zal worden afgedaan als een hooguit interessante doorbreking van waar we in Calvinistische karigheid aan gewend zijn geraakt.'

Over *Luwte* (1979)

vervolg 1. Interviews

1.3. met *Frank van Dijl in: Van Dijl, Schrijvers op de rand van* '80, Amsterdam 1979: '*Elly de Waard: "Ik dacht: het lijkt wel een gedicht"*'. Kort gesprekje o.a. over het werken met Van Geel.

1.4. met *Remco Ekkers, Poëziekrant 4 no 2 (maart/april 1980):* 'Streven naar een zo betekenisvol mogelijke lyriek'. Over taal, poëzie, de wind in het werk van De Waard, de invloeden (volgens Ekkers) van Henriette Roland Holst, andere dichteressen. Een gesprek tussen twee liefhebbers.

1.5. met *Jan Brokken, HP 28-6-1980:* 'De agressie van Elly de Waard.' Over popmuziek, het eigen dichten, Van Geel en het poëtisch klimaat in Nederland, waarin De Waard kritisch stelling neemt. Over haar aanval op de Vijftigers-die Brokken te ongenuanceerd vindt-ontstaat een felle discussie.

1.6. met *Jos Damen in Meta (Neerlandiciblad Leiden) 15 no. 5 (april 1981 92-94):*
Kort gesprekje over de studie Nederlands, grote dichters (Hooft, Leopold, Nijhoff,

John Donne) en dichten. ‘Ik ben niet tegen romantiek’.

vervolg 2. Recensies (*Luwte*)

2.10. (lange recensie) *Anneke Reitsma, De Nieuwe Linie 21-11-1979:* Gaat evenals Bernlef in op de poëticale opvattingen, De Waards pleidooi voor ‘herstel van het contact met de traditie’, ‘een verademing, zowel wat de eigenzinnige omgang met de traditie betreft en het verrassend oorspronkelijke, visuele taalgebruik, als ook wat de draagkracht aangaat van de thema's die worden aangesneden.’

2.11 *Daan Cartens, de Volkskrant 24-11-1979:* vindt *Luwte* beter, nl. coherenter en reflectiever dan *Afstand*. Hij deelt De Waard in bij de *Revisor*-dichters met wie zij gemeen heeft ‘de aandacht voor het ambachtelijke, een zo zuiver en meerduidig mogelijk woordgebruik en het aansluiten bij wat de traditie heeft opleverd.’ Meent dat de integratie van de traditie en ‘haar ritmische vermogen [...] als vernieuwend gelden moet. [Haar] ontwikkeling zou wel eens baanbrekend kunnen zijn.’

2.12. *R.L.K. Fokkema, Trouw 6-12-1979:* vindt *Luwte* matig, wat minder dan het ‘verrassende debuut’ *Afstand,* te pastoraal. ‘In heel veel opzichten herinnert haar poëzie aan die van Van Geel, en zo'n voortzetting belemmert het vinden van een eigen stem.’

2.13. *Murk Salverda, Het Parool 4-1-1980:* ‘De nieuwe gedichten in *Luwte* zijn algemener, trefzekerder, klassieker geformuleerd dan in *Afstand*. Dat heeft geleid tot een indrukwekkende bundel. Zoals bij het lezen van gedichten van Huygens en Ida Gerhardt, van Tentije's “Wat ze zei” en van Koplands “Al die mooie beloften” eerder dit jaar overkwam me nu ook bij het lezen van “Luwte” een gevoel van innigheid, van bevrijding, van geluk.’

2.14. *Karel Soudijn, NRC 18-1-1980:* Bijna geheel positief. Er is ook vooruitgang: ‘Sommige gedichten uit [...] *Afstand* vond ik zwak door de vorm en door een overdaad aan beelden. Die zwakheden zijn in de bundel Luwte meestal afwezig; de tweede bundel vind ik beter dan de eerste, vooral ook omdat veel gedichten strakker geschreven zijn.’

2.15. *Huub Beurskens, Groene Amsterdammer 12-3-1980:* Vrij negatief. De beelden kloppen niet, er is een overdaad aan paradoxen. ‘Ook aardige versregels’, maar in de vorm veel slordigheden.

2.16. *Arend Slagman, VN 19-4-1980:* Gemengd. Een ‘dichteres die werkelijk iets te zeggen heeft en die beseft dat in goede poëzie het verstand en het gevoel elkaar in evenwicht moeten houden, maar toch haar werk ontsiert met passages die ze blijkbaar niet volledig onder controle heeft.’ Bespreekt tegelijk (negatief) De Waards Dickinson-vertaling.

5. Poëto-politiek

5.1. *Willem Kuipers (red), Volkskrant 23-2-1980:* ‘De Vijftigers ter discussie’. Brengt de verdediging van -en het verzet tegen de Vijftigers in beeld door een aantal dichters om hun mening te vragen. De Waard formuleert hier de ‘Tien stellingen tegen Vijftig’. Elburg, Beurskens (*Volkskrant* 1-3-1980) en Vlek (*Volkskrant* 8-3-1980) schrijven in-

gezonden brieven. Op de 'Tien stellingen' reageert later nog Tentije (1984), zie periode 3, Mannencircuit 5.1.

5.2. *VN 22 maart 1980:* 'Es ist die, die, die Poesie.' Dichters en critici aan het woord over actuele vragen in de poëzie als: 'Was de beweging van Vijftig een "inhaalmanoeuvre" die ten onrechte het karakter van een jarenlange revolutie kreeg? Is de poëzie van de omgangstaal vervreemd geraakt?' en vele andere. Kusters en Dedinsky gaan op De Waard in.-Grijs (*VN* 29-3-1980) reageert in zijn column op De Waard, badinerend. Ook Blokker (*Volkskrant* 25-3-1980) reageert badinerend.

5.3. *Remco Ekkers, Poëziekrant 4 no. 3 (mei/juni 1980):* Overzichtsartikel 'Poëzie in de jaren zeventig' noemt De Waard en haar poëzie-opvattingen heel kort.

5.4. *Wiel Kusters, NRC 18-1-1980:* 'Platvloers?' reageert boos op het Vasalis-artikel van De Waard in *Volkskrant* 5-1-1980, waar De Waard Kouwenaar aanwreef zich uitsluitend met 'platvloerse onderwerpen' bezig te houden. De Nederlandse poëzie is niet cerebraal, evenmin is er een 'vacuüm': als bewijs noemt hij 11 veelbelovende jonge (mannelijke) dichters.

5.5. *Dag in dag uit, Volkskrant 31-1-1980:* Snier in bericht over reclameversjes voor Monatoetjes. 'Moet wel het korte woordje Mona in voorkomen, maar dat hindert op zich niets. Er is tenslotte ook echte poëzie waarin strofen voorkomen als: "Winter. Een scheefgezakte paal..."' [hetgeen een citaat is uit *Afstand* p. 47]

Tweede periode 1981-1983: Furie

5 interviews, 11 recensies, 1 artikel, 5 diversen, 4 poëto-politiek

1. Interviews *Furie*

1.1. door *Trudy Kunz in Libelle 30-1-1981:* Sympathiserend interview. Human interest, veel over Van Geel en het alleen dan wel samen leven.

1.2. door *Jet van Bochove in Viva 4-12-1981:* Sympathiserend interview. Over poëzie, de eigen poëtische bedoelingen en popmuziek.

1.3. door *Betty Vetter en Jenny Berenbak, in Viva 18-6-1982:48-55*. 'Gedachten worden gedichten'. Reportage rond het fenomeen dat er veel bundels van vrouwen verschijnen en dat vrouwen 'elkaar stuklezen'. Interviews met zes beginnende dichteressen, met fragmenten uit haar werk. 'Dichteressen duiken plotseling uit het niets op.' *Viva* vindt dat 'een erg hoopgevende ontwikkeling' evenals Elly de Waard. die als de meest gevestigde en gezaghebbende wordt gepresenteerd.

1.4. door *Betty van Garrel, Avenue november 1983:* 'De man als muze.' Drie vrouwen, waaronder De Waard, over de mannen die hen inspireerden. De Waard spreekt over Van Geel.

1.5. door *Kees de Bakker, in: Mijn eerste boek. Dertig schrijversdebuten*. Amsterdam (Tiebosch) 1983 155-158: Over het tot stand komen van het debuut *Afstand*. Ook de uitgever (Jaco Groot van *De Harmonie*) komt aan het woord.

2. Recensies *Furie*

2.1. *Anneke Reitsma, De Nieuwe Linie 27-5-81:* Positief. Opnieuw-als bij *Luwte*-lange bespreking, veeleer een essay. Bespreekt de thematiek 'hartstocht en uitbundige emotionaliteit' in het licht van de lange traditie van liefdespoëzie. 'Al deze gedichten [bewegen zich] tussen de polen van vervulling en afwijzing, aantrekkingskracht en afsloting, bevrediging en frigiditeit.' Ze maken gebruik van een 'veelzijdig poëtisch instrumentarium [...], antithese en paradox [...], kruisstellingen en meerduidigheden [...], verregaande verbinding van concreta en abstracta in zowel traditionele als modernistische aanhechtingen [...], veelheid aan binnenrijmen.' Sommige gedichten vindt Reitsma te overdadig, maar dat doet niet af aan haar positieve waardering. Reitsma noteert 'dat het personage van de geliefde merendeels op een vrouwelijke figuur betrekking heeft'.

2.2. *Wim Hazeu, Hervormd Nederland* 27-6-81: Zeer positief. Bij het horen voorlezen van De Waard had de recensent deze ervaring: 'een zwaard sloeg door mijn ziel'. Lof voor de wijze waarop de passie is bedwongen. 'Klinkend condens' is karakteristiek voor haar poëtica.

23a. *Daan Cartens in Het Vaderland 14-5-1981:* Zeer positief. Vestigt de aandacht op de thematische breuk en op combinatie van traditie en moderniteit. De onbereikbaarheid van de geliefde is ook voor Cartens het centrale thema. 'Het is verheugend dat, misschien voor het eerst sinds Leopold, taal, niet zonder gelaagdheid, weer kan zingen!'

23b. *Daan Cartens (nogmaals), Poëziekrant 5 no. 3 (mei/juni 1981):* Positief. 'De meest vitale bundel van Elly de Waard tot nu toe.'

2.4. *Willem Jan Otten in VN 18-7-1981:* Negatief. Titel van het stuk: 'Een geval van lyriek.' Beschrijft zijn omslag in waardering, want vond een aantal *Afstand*gedichten mooi: 'Natuurlijk was, en is, deze appreciatie een kwestie van herkennen, vooral van invloeden, zoals die van Chris J. van Geel.' Sindsdien heeft zij zich 'steeds meer ontwikkeld in de richting van de plechtstatige polonaise.' *Furie* is 'retorische poëzie'. 'De gedichten worden verpletterd onder het gewicht van de poëzie.' 'Tot barstens toe gezwollen.'

2.5. *R.L.K. Fokkema in Trouw 11-7-1981:* Negatief. Labelt *Furie* als 'heftige gevoelsen verbeeldingslyriek' [...] waaraan retoriek en exaltatie niet te ontzeggen vallen.' Het is 'even wennen' als hypermoderne terminologie afwisselt met conventionele beelden. 'Of de weg die Elly de Waard met een zekere moedwil en eigenwaan inslaat, de juiste is, betwijfel ik: is de tijd van grote woorden niet voorbij en is vooral de extreme duidelijkheid niet vreemd aan poëzie?'

2.6. *Boudewijn Büch in Het Parool 28-8-1981:* Negatief. 'Een openbare liefdesbrief is geen poëzie.' Verwijst naar het etiket 'lyrisch' van collega Otten: 'De Waard is *lyrisch* van een partner'. Het woordgebruik is 'hysterisch' en grijpt terug op het gepasseerde station van de romantiek. Verder is De Waard geen feminist. Dat zij 'als een verrijking voor de vrouwenstrijd [wordt] geafficheerd' is onbegrijpelijk. De partner is een man 'aan wie de schrijfster volledig onderworpen is.' Dat de geliefde een man is leidt Büch af uit p. 56: 'Je naald heeft, in balans, getrild/En hangt nu, afgewogen, stil-'.

2.7. *Karel Soudijn in NRC 18-9-1981:* Negatief. Vindt de ontwikkeling naar het extatische van De Waard zorgelijk. Beschrijft ook zijn omslag in waardering: vond *Luwte* 'beter uitgebalanceerd'. Vindt de hevige emotie hier en daar 'belachelijk' en 'potsierlijk', de vormgeving soms 'stuntelig'.

2.8. *Peter Nijmeijer in de Volkskrant 20-11-1981:* Negatief. 'Bombastische poëzie' die bol staat van 'overspannen en clichématige beeldspraak'. Hij herkent het klassieke thema: de afstand tot de gestorven of onbereikbare geliefde moet in poëzie overbrugd worden.' Nijmeijer ziet dat de levende geliefde een man of vrouw kan zijn, maar dat doet er volgens hem niet toe: 'Het gaat haar in de eerste plaats om de kracht van de poëtische verbeelding.' 'De verbeelding wordt-zo citeert Nijmeijer collega Ottenop "een narcistisch voetstuk" geplaatst.' De bombastische woede van De Waard wordt gesteld tegenover de 'directe bijtende woede' van de door haar bewonderde Marianne Faithfull. 'De hysterie van Furie doet humoristisch aan.'
N.B. (Els) de Jonge reageert op deze recensie met een boze ingezonden brief (*Volkskrant* 28-11-1981) waarin zij De Waard verdedigt.

2.9. *Rob Schouten, 'Ceterum Censeo' in Maatstaf 29 no. 8/9 (aug./sept. 1981) 112-117* (114-116 over *Furie*): Van de vorige bundels waren 'de persoonlijke gevoelens van de dichteres [...] soms de moeite waard. Maar in Furie, dat veel verder van Van Geel afstaat, gaat het helemaal mis.' De feilen zijn incoherente beeldspraak, clichés en 'het furieuze, loos, overspannen taalgebruik.' Schoutens redenering is deze: de vroegere poëzie van De Waard was de moeite waard, omdat zij leek op die van huisgenoot Van Geel. *Furie* is slecht, omdat het een andere weg inslaat: de voornaamste thematiek is 'verguisde liefde [...] hartstocht, woede en eenzaamheid. Men krijgt daarbij sterk de indruk dat de liefde vooral lesbisch is gekleurd.' De *betere* momenten in *Furie* doen aan andere dichters denken: behalve aan Van Geel ook aan Hoornik, Vroman, Kopland, Hillenius en 'andere notoire beïnvloeders.' Ergo: als De Waard goed is komt dat door haar mannelijke meesters. Als zij zich van hen verwijdert gaat het 'verschrikkelijk mis'.

2.10. *Miriam Krekel, Lover 1982/1:* 'Kwatrijnen, sonnetten en rondelen'. Overwegend negatief. Groepsbespreking van 'vijf debuterende dichteressen'-terwijl De Waard nota bene al aan haar derde bundel toe is! Beschrijft haar omslag in waardering, en haar verwachtingspatroon: 'Meestal ontwikkelen dichters zich naar soberheid toe en niet naar overdaad.' Vond veel uit *Afstand* en *Luwte* mooi, maar stoort zich in *Furie*-hoewel niet altijd-aan het 'bonkige ritme' en 'die overdaad aan geladen woorden [die me meer doen] denken aan een veehandelaar die een koe probeert te verkopen dan aan hartstochtelijke liefde.'

2.11. *Hanneke van Buuren, Ons Erfdeel 25 no 2 (maart/april 1982) 279-281:* 'Ik heb je horend gezongen en ziende gedicht.' Zeer positief. Lange bespreking, veeleer essay. Vindt *Furie* 'hoogst ongewoon'. In de tweede afdeling 'uitermate sensuele gedichten'. De geliefde wordt 'poëtisch-magisch' naderbij gelokt.
'Hallucinerende veelvoud en rijkdom aan beelden, uiterst individueel, waarbij ze versleten tradities tot nieuw leven wekt. Zo zet ze de dichter weer opnieuw op het oude spoor: die van evocator, magiër, ziener.'

3. Artikel *Furie*

3.1. *Hanneke van Buuren, Ons Erfdeel 24 no 1 (jan/febr 1981) 18-26:* 'De lege kamers van het hart'. Zeer positief. Over *Afstand, Luwte* en *Furie,* 'verbazing en verrassing' over die laatste. Analyse van het renaissancistisch element in thema's (erotiek) en topen; reminiscenties aan Hooft en de Elizabethan Poets. *Furie* als 'imitatio'. Waardeert het switchen van de hooggestemdheid naar het triviale. 'Imitatie van poëzie uit 17e en 19e eeuw, echo's van Bloem, neo-renaissancisme, neo-classicisme, maar zeer twintigste-eeuws en zeer eigenzinnig [...] mij boeit het zeer.' Het artikel wordt gevolgd door een selectie van gedichten uit *Furie*.

4. Diversen

4.1. *Johan Polak in NRC 15-5-1981:* Polak hield bij de verschijning van *Furie,* op 15 mei 1981, een inleiding in de Nieuwe Kerk te Amsterdam; over Rembrandt, Mallarmé, Debussy, Walter Pater. Ik vond het schofferend dat die rede nergens over ging wat maar in de verste verte met De Waard en haar poëzie te maken had-of het zou de referentie aan 'de dichter Chris van Geel' weer moeten zijn. De *NRC* nam niet eens de moeite de *titel* te noemen van De Waards bundel, ter ere waarvan Polak sprak. In mijn interpretatie is zulk 'eerbetoon' tegelijk een vorm van terzijde-schuiven, negatieve kritiek dus.

4.2. *Tamar, VN 12-9-1981:* Vrij positief. Column waarin Büch wordt gekapitteld om zijn 'pure stemmingmakerij' en zijn onbegrip van de 'onverhuld lesbische teneur van een aantal van die liefdesgedichten'. De 'naald'-passage bewijst niet dat het om een man gaat 'aangezien de metafoor van dat gedicht een weegschaal is en er gespeeld wordt met het verband tussen de woorden wegen en wagen'. Tamar geeft verdere citaten die aan het lesbische refereren. 'Ik was door die poëzie dan ook verrast en een tikje geschokt. [...] Ik belde Elly, na lezing van "Furie" dus op met een soort van gut, ik wist dat helemaal niet, maar Elly huldigt het standpunt dat de identiteit en zelfs het geslacht van de geliefde van geen belang zijn bij de beoordeling van poëzie, zodat we die keer kort van stof bleven.' Tamar besluit met een zeer Jaussiaanse beschouwing: 'in het zog van vernieuwers [zijn er] conventies en iemand die zich aan die conventies houdt wordt beschouwd als een contemporain kunstenaar die de geest van onze tijd vertegenwoordigt. Kleine talenten zullen zich dan ook steeds aan de conventies van hun tijd houden. Of Elly de Waard een groot talent is weet ik niet [...] maar het is zeker dat zij zich niet aan de conventies van de contemporaine Nederlandse omgangsvormen in poeticis houdt. Ze ligt daarin niet achter, noch loopt ze op haar tijd vooruit, ze is elegisch op een ondertoon van woede, ze galmt en mokt, kun je ook zeggen, en merkwaardig is het wel, maar poëzie is het.'

4.3. *Maaike Meijer in Serpentine, november 1981:* Positief. Opening van een boeken-nummer, 9 pagina's lang 'participerend interview' over De Waards eigen werk en over vrouwenpoëzie in het algemeen. *Furie* wordt door de interviewster gezien als vernieuwing, zowel op grond van de combinatie traditie/moderniteit, als op grond van het lesbische, als op grond van het taboe-doorbrekende thema van de woede. In het gesprek wordt het werk door beide gesprekspartners tegen de achtergrond

van een lange poëtische vrouwentraditie geplaatst.

4.4. *Martin Ruyter, ISBN Volkskrant 6-5-1981:* Aankondiging verschijning *Furie:* 'Een totaal nieuwe De Waard opgestaan. Hartstochtelijke liefdeslyriek'. Citeert 'Vier naakte vragen'.

4.5. *NRC 12-6-1981:* Miniem vraaggesprekje, foto en gedicht.

5. Poëto-politiek

5.1. *Vic van de Reijt (samenst. en inl.), Ik wou dat ik twee hondjes was. Nederlandse nonsens-en plezierdichters van de 20e eeuw*, Amsterdam (Bert Bakker) 1982. In de inleiding:

> In deze bundel is slechts de nonsenspoëzie verzameld die uitdrukkelijk als zodanig is bedoeld. Het ongewild komische is weggelaten en daarmee het gehele oeuvre van Elly de Waard, alsmede de lyriek die elke maandag in het programma 'Candlelight' van Jan van Veen valt te beluisteren.

Deze snier wordt herhaald als citaat in een *Volkskrant*-berichtje 1-7-1982, rubriek Dag in dag uit, 'Nonsens gebundeld'. Een jaar later wordt zij nóg eens herhaald in dezelfde *Volkskrant*-rubriek 2-6-1983 onder de titel 'De kunst van het kwetsen.' Ook Battus, *VN* 3-7-1982: 'wat hebben De Waard, Speenhoff, Huizinga (Leonard), Pola, Gaaikema en Brink gemeen? Dat er goddank van hen geen produkten [door Van de Reijt] zijn opgenomen.'

5.2. *Boudewijn Büch, Folia Civitatis 13-3-1982:* 'Metalen lusten en koninklijk schiet-geweld'. Verslag van een dichtersavond bij het studentencorps. Over Elly de Waard: '[zij] is onlangs door Renate Rubinstein plechtig onthuld als lesbienne. Zij schrijft liederen van een opgewonden dictie.' Met genoegen wordt Holman geciteerd: 'Waar kijk ik nou tegen aan, tegen een pilaar of tegen Elly?' en (tijdens De Waards voorlezing) 'Poëzie voor de paardeslager!' waaraan de uitgever Sontrop weer toevoegt: 'Eksterpoëzie!'. Van Büchs eigen hand is 'Heur [Elly's] haren zijn gekapt in coupe pot à fleurs.'

5.3. S.H. in *Volkskrant 22-1-1983:* Rock & Roll. Column, waarin De Waard-in een *VN*-interview met Randy Newman-weer onbedoeld humoristisch wordt gevonden.

5.4. *Rob Schouten en Peter de Boer, Maatstaf (1983 no. 6/7) 1-35:* Poëzie-enquête 'Elf vragen aan achttien dichters en poëziecritici'. In hun analyse van de enquéte (37-43) geven Schouten en De Boer ook De Waards antwoorden weer, bv: 'De Waard is de enige op wie de dichtkunst van vóór 1900 nog invloed oefent'. Ofschoon De Waard voorstellen doet voor een vernieuwing zeggen de enquêteurs: 'het startschot voor een ingrijpende vernieuwing blijft uit al speelt Elly de Waard wel met de trekker van het pistool.'

Derde periode: Strofen en Een wildernis 1984-1988
Het mannencircuit

2 interviews e.d., 6 recensies (5 van Strofen), 2 bibliotheeksignalementen, 4 poëtopolitiek.

1. Interviews e.d.

1.1. In *NRC 22-2-1986* schrijft De Waard, naar aanleiding van het Benefietfeest van de Anna Bijnsstichting, een 'Hollands Dagboek'. (De Waard is een van de oprichtsters van de Anna Bijnsstichting, die een literaire prijs voor 'de vrouwelijke stem in de literatuur' in het leven riep.) Dit document heeft slechts zijdelings betrekking op de receptie van De Waard als dichteres.

1.2. *Interview met Frank Ligtvoet, Volkskrant 1-8-1986:* 'Ik kap mij een weg door de jungle'. Komkommertijd, vlak voor het uitkomen van *Een wildernis van verbindingen*.

2. Recensies *Strofen*

2.1. *Peter Zonderland, de Volkskrant 13-1-1984: Furie* viel al op door een 'overdadige lyrische stijl', *Strofen* is 'wat minder bombastisch'. Gaat in op het polemische anti-Vijftig gedicht 'In deze tijd' en citeert dat in zijn geheel. Wat poëtisch is bedoeld heeft soms een 'averechts effect', 'ronkt alleen maar' en 'raakt bedolven onder veel te grote woorden'. 'Het resultaat is [onbedoeld] humoristisch'. 'De manier waarop De Waard het traditionele idioom hanteert, leidt tot al te kunstmatige gedichten, kunst-produkten, die mij door hun onechtheid niet kunnen bekoren.' 'Maakwerk'.

2.2. *Ton Verbeeten, De Gelderlander 20-1-1984:* 'Opnieuw een reeks uiterst lyrische gedichten, gelukkig minder uitbundig dan *Furie* waar het geweld van de beeldspraak de lezer platsloeg.' 'Het gebruik van grote woorden doet Elly de Waard de das om. Zoeken naar De Schoonheid-met twee hoofdletters-en wandelen aan het handje van het traditionele dichterlijke idioom leidt tot een weinig poëtisch avontuur. Erger nog tot ongelukken [en] onbedoelde hilariteit bij de lezer.' Voor een deel 'maakwerk'.

2.3. *Guus Middag, Het Parool 11-2-1984:* Noemt het polemische gedicht 'In deze Tijd'. 'Tegenover de experimentele poëzie van Vijftig stelt zij een poëzie waarin gevoelens op directe wijze verwoord worden, *lyriek* kortom. [...] Wat haar van andere lyrische dichters onderscheidt is de heftigheid, zowel van de gevoelens zelf als van de verwoording ervan. Ironie, understatement of andere vormen van afstandelijkheid zijn haar poëzie vreemd.' De bundel is onevenwichtig: de lichte dwangbuis van de vorm is niet genoeg om de heftigheid in bedwang te houden.

2.4. *Remco Ekkers, Poëziekrant 8 no 2 (febr.maart 1984):* Aarzelt over de gedichten, vindt ze van zeer diverse kwaliteit. Bespreekt het seks-gedicht 'Als de volmaaktheid zich aan ons voltrok' negatief: 'Het lijkt mooi maar het klopt niet: er zijn teveel oubollige en wollige connotaties in het beeld'. De hartstocht is echt, de taal is nog 'te gekunsteld patriarchaal'. Nog eens: 'gekunsteldheid'.

25a *Rob Schouten, VN 19-5-1984:* Noemt de verdediging van de schoonheid in het gedicht ‘In deze tijd’. ‘Waar deze schoonheid te bezichtigen is wordt er niet precies

bij gezegd, maar je mag aannemen dat het in de buurt van *Strofen* en nog een handjevol klassiek georiënteerde dichtbundels is.' Deze poëzie 'doet onnatuurlijk aan'. 'de verwaten nadruk op de last die de dichter te dragen heeft, zijn uitzonderlijke positie. Herhaaldelijk maakt de dichteres melding van het feit dat ze een dichter is en een dichterhart in zich voelt kloppen. Ze schroomt niet haar toekomstige taak te vergelijken met die van Petrarca en Dante, klassieke eenvoud is niet haar grootste deugd.' *Strofen* is 'voor het grootste deel gezwollen, retorisch [...] geforceerd, een krampachtig vertoon van verzet. Hier en daar wordt het ronduit lachwekkend [...] 'poëzie uit het jaar nul [...] flauwe kul'.

25b. *Rob Schouten, 'Ceterum censeo' in Maatstaf 32 no. 3 (1984) 91-92:* Zeer negatief. 'Elly de Waards houding [haar dichterlijke zelfbewustheid] ergert mij eerlijk gezegd bij voorbaat al.' Maakt bezwaar tegen het 'volstrekt achterhaalde klassiek taalgebruik' en de 'krachteloze Boutens-imitaties'. Na de vaststelling dat in *Strofen* sprake is van 'lesbische liefde' volgt: 'lachwekkende poëzie, van een verwaten onoorspronkelijkheid, een loze verhevenheid in taal, beeld en boodschap die je niet voor mogelijk houdt.'

2.6. *Guus Middag, VN 9-1-1988:* Korte bespreking van het bibliofiele *C* (in 30 exemplaren verschenen, voorpublikatie uit *Onvoltooiing*).

4. Bibliotheeksignalementen *Strofen* en *Een wildernis*

4.1. *Tom van Deel,* over *Strofen*. 19 regels voor de *Prisma-Lectuurvoorlichting*. 'Haar gedichten ogen niet alleen klassiek, ze leunen ook moedwillig tegen poëtische tradities aan en schuwen pathos, metriek en conventionele verbanden tussen buiten- en binnenwereld niet.' De voorlichting is zakelijk. Van Deels toon is gereserveerd.

4.2. *Tom van Deel,* over *Een wildernis*. 18 regels voor de *Prisma-Lectuurvoorlichting*. Het enjambement is 'riskant'. 'Vormtechnisch [...] hoe dan ook een hoogstandje'. 'Het pathetisch, of hevig-emotioneel karakter van De Waards gedichten levert nog weer een andere wildernis op' en 'zij brengt gebieden bijeen die niet gewoonlijk bijeengebracht worden'.

5. Poëto-politiek

5.1. *Hans Tentije, Raster 32(1984) 56-77: '"Met een bek vol blaf". Een nieuwe krisis in de Nederlandse poëziekritiek?'* Overzicht van de Nederlandse poëziekritiek, door aanhanger van de hermetici. (Citaten in de tekst van het hoofdstuk.)

5.2. *Arthur Lava, De Held (febr./maart 1987) 32-37: 'Het timbre van de tuinkabouter'*. Rellerig artikel over de crisis in de poëzie. Lava zet zich tegen de vaders af en wil meer vuurwerk. Hij wordt een van de 'Maximalen'. Op zijn provocerend stuk volgt in latere nummers van De Held een veel genuanceerder discussie.

5.3. *Haagse Post 28-3-1987:* Foto's van het boekenbal, waaronder 3 stuks van De Waard met onderschrift 'Cruising: Elly de Waard met Carolien baronesse van Tuyll van Serooskerken, Elly de Waard met Anja Meulenbelt en Elly de Waard dansend met petit fourtje Yvonne Kroonenberg.'

5.4. *Guus Middag, VN 26-12-1987: 'Verlangen naar klauwhamers en vulkaanuitbars-*

tingen' Overziet de vernieuwingspogingen in de poëzie en vindt het landschap in feite heel divers. Waardeert deze diversiteit, noemt ook de vrouwen-initiatieven. 'Het verzet tegen de hermetische traditie is zelf al traditie geworden, een cliché, dat niet meer met de werkelijkheid overeenkomt.'

Derde periode: Strofen en Een wildernis 1984-1988
Het vrouwencircuit

3 interviews, 5 recensies, 8 poëtopolitiek

1. Interviews

1.1. met *Anja Meulenbelt, in Meulenbelt, Wie weegt de woorden. Amsterdam (Sara 1985) 173-193:* 'Voor mij is de taal een democratie'. Lang gesprek over publiceren, besproken worden, het literaire klimaat, de persoonlijke werkomgeving, etc.

> Maar *Strofen,* mijn laatste en volgens mij mijn beste bundel, is haast in het geheel niet besproken, wat heel ongewoon is. Het is tenslotte mijn vierde in betrekkelijk korte tijd. [...] Van elk tijdschrift dat naar mijn idee in aanmerking kwam om mijn werk in te publiceren heb ik het terug gekregen, terwijl het tijdschrift het podium is dat je nodig hebt om verder te kunnen.' (176-177)

1.2. met *Marscha van Noesel, Amersfoortsche Courant 25-10-1986:* Bijna hetzelfde verhaal in *Het Binnenhof 6-12-1986*. Gesprek over De Waards werkverblijf in Worps-wede, poëzie en poëtica.

1.3. met *Judy van Emmerik, Surplus (nov/dec 1987) 9:* Zeer gedetailleerd over de laatste bundel, *Een wildernis*. Een interpretatie door de auteur zelf, waarbij vooral het gewelddadige van de gedichten aandacht krijgt. De Waard beschrijft het werken aan de gedichten als een strijd met de eigen gewelddadigheid.

2. Recensies *Strofen* en *Een wildernis*

2.1. *Hanneke van Buuren, Ons Erfdeel 27 no 4 (sept/okt 1984) 588-589:* Over *Strofen*. Wijst op de nieuwe band van De Waard met de klassieken ('een heel speciaal genoegen, een soort delicatesse'), duidt ook de afweer: 'De stijl deed sommigen iets te overdadig aan, maar mijns inziens berustte dat op heimelijke angst voor literaire overweldiging'. Zeer positief, maar in het laatste kwart van de recensie negatief. De bundel is ongelijk. 'Daar krijg ik het zelfde machteloze gevoel van onbegrip bij als bij een kind van me dat nu eens met een twee dan weer met een acht voor hetzelfde vak thuiskomt. "Je kunt het [...] waarom doe je het dan niet altijd goed?"'

2.2. *Renate Rubinstein, VN 20-12-1986:* 'Fascinerend is Een wildernis van verbindingen [...] het verslag van een rouwproces vol seks, wraak en snelwegen. En ook van het tegendeel daarvan, alles uitgedrukt in vaak fraaie beelden. Als

dit nu de vrouwelijke stem is, wat is er dan terechtgekomen van het eertijds etherische wezentje? Het

is een beroepsboxer geworden. De vrouwelijke stem bestaat niet, maar die van Elly de Waard wordt steeds pregnanter.'

2.3. *Anneke Reitsma, Ons Erfdeel (nov/dec 1987) 748-750:* Over *Een wildernis van verbindingen*. Negatief. Schetst de kentering die bij het verschijnen van *Furie* in De Waards werk optrad: de 'mateloze passie' komt vanaf dan centraal te staan. Reitsma vindt in *Een wildernis* 'teveel aan geforceerd modernistische beeldspraak'. De beeldspraken zijn te bedacht. Het feministische gedicht 'Wie kan Plato's Symposion nog lezen' getuigt van 'blinde haatdragendheid'. Reitsma vergelijkt De Waard met A. Roland Holsts *Een winter aan zee* en Plato's *Symposion,* en met Ida Gerhardt, vergelijkingen die voor De Waard slecht uitpakken. Het lesbische karakter van de bundel blijft onvermeld.

2.4. *Gerdien Jonker, Diva 3 (maart 1984) 32-33:* Over *Strofen*. De 'erotiek van het lezen' in de praktijk. Verwante recipiënt in creatieve botsing met De Waards voorstelling van het seksuele gewikkeld. Zie citaat in de tekst van het hoofdstuk.

2.5. *Willemien van der Mark, Sek (maart 1986) 19:* Over *Strofen*. Waardeert dat De Waard vanuit de emoties schrijft, niet afstandelijk of cerebraal. Waardeert De Waards doorbraak van het 'softe, a-seksuele beeld' dat (in de lesbische literatuur) van de damesliefde bestaat. Verder heeft Van der Mark oog voor de literair-politieke aspecten van De Waards 'wending naar het lesbianisme'. De Waard wordt door mannen wel 'sektarisch' genoemd, maar 'veel van de zich "algemeen" noemende literatuur [wordt] beheerst door mannen en is dus ook sektarisch. Bovendien is het onvermijdelijk dat wat iemand schrijft altijd maar een bepaalde groep interesseert.' Hier eist het lesbische circuit zijn rechten op.

5. Poëto-politiek

5.1. *Marjan Costeur in Lilith (vrouwenblad) no. 39 (jan/febr. 1986) 17-18: 'Het es goed vrouw te zijn, maar veel beter heere.'* Verslag van een literaire avond in Leuven met Meulenbelt en De Waard. Over de canon, literaire kritiek en de kansen van vrouwelijke auteurs in het literaire bedrijf.

5.2. *Anon. in: Mooswief (Vrouwenkrant Maastricht) no 34 (aug/sept. 1986) 6-10: 'Elly de Waard in Maastricht'* Lezing die De Waard hield in Maastricht en op het tweede Amazone-dichteressenfestival, voorjaar 1986.

5.3. *Pamela Pattynama, In: Lover 14 no 1 (maart 1987) 21-22: column 'De prijsstem van de vrouwelijkheid'* Kritische bespreking van de vooronderstellingen die aan de *Bijnsprijs* ten grondlag liggen. Hoe houdbaar is een 'vrouwelijke traditie' gegrondvest op sociale ervaringen van vrouwen in de literatuur? Is de eis dat het te beprijzen werk de traditionele vrouwenrol moet omkeren niet een manier om in de rollen-di-chotomie gevangen te blijven?

5.4. *Pattynama, in: Meijer/ Schaap (eds) 1987: 143-150. 'Something else'*. Hoe de vrouwelijke literaire traditie te denken, verwijzing naar de Bijnsprijs.

5.5. *Brügmann, in: Meijer/ Schaap (eds) 1987: 129-142*: 'Re-searching the literary presentation of the 'Female'. Dezelfde discussie als 5.4.

5.6. *Ineke van Mourik, in: Lust & Gratie 15 (herfst 1987) 8-16: 'Poëzie van de laagste landen'*. Trekt van leer tegen het seksisme van de (dominante) poëziekritiek en tegen

het feit dat De Waards laatste bundel door niemand wordt besproken.

5.7. *Will van Sebille, in Lust & Gratie 16 (winter 1987): 'Vooruit sirene, blaas de stormwind aan'*. Essay. Van Sebille bediscussieert De Waards inleiding tot *De Nieuwe Wilden* en tracht de stelling daarvan-dat het landschap van de poëzie versteend is geraakt-theoretisch te onderbouwen. Laakt dat het gangbare, meest gewaardeerde gedicht een gesloten, hermetisch geheel is geworden dat steeds verder weg is komen te staan van de 'dagelijkse werkelijkheid'. Poging tot literair-historische situering van De Nieuwe Wilden.

5.8. *Annettje Dia Huizinga, in: Opzij (juni 1987) 52-53: 'Hoe wild zijn de Nieuwe Wilden?'* Kritische bespreking van het slotoptreden-na een tournee door Nederland-van de Nieuwe Wilden in Amsterdam. Bespreekt tevens de *Nieuwe Wilden*-bloemlezing. De wilden zijn vaak goed, maar erg heterogeen.

Bronnen voor de verzameling van de receptiedocumenten:

- Knipselmappen (hoofd) Openbare Bibliotheek Amsterdam en Utrecht;
- Knipselverzameling Letterkundig Museum Den Haag;
- idem I.D.C. (Keizersgracht 10) Amsterdam;
- idem Lesbisch Archief Amsterdam;
- BNTL (Bibliografie Nederlandse Taal en Letterkunde), Computerbestand;
- Verzameling Guus Middag.

Bijlage 2 bij hoofdstuk 11
Lijst van publikaties Elly de Waard

Deze lijst van primaire werken van Elly de Waard bevat:
1. gedichtenbundels, (voor)publikaties van gedichten in tijdschriften en poëzie-vertalingen;
2. artikelen over poëzie. Andere publikaties van De Waard, zoals poprecensies, interviews, boekrecensies en andere journalistieke berichtgevingen vallen buiten deze lijst.

1. Gedichtenbundels, (voor)publikaties, vertalingen

- 'Zeven gedichten' [voorpubl. uit *Afstand*] In: *De Revisor* IV/4 augustus 1977:24-25
- 'Gedichten' [voorpubl. uit *Afstand*] In: *De Revisor* V/2 april 1978:12-13
- *Afstand*. Amsterdam (De Harmonie) 1978
- 'Gedichten' [voorpubl. uit *Luwte*] In: *De Revisor* VI/1 febr. 1979:33
- 'Gedichten' [voorpubl. uit *Luwte*] In: *De Revisor* VI/2 april 1979:35
- 'Gedichten' [voorpubl. uit *Luwte*] In: *De Revisor* VI/4 aug. 1979:8-9
- 'Vier gedichten' [voorpubl. uit *Luwte*] In: *Bzzlletin* 68 sept. 1979: 57-60
- *Luwte*. Amsterdam (De Harmonie) 1979
- Emily Dickinson, *Westers*. Achttien vertalingen van gedichten, met de Engelse teksten ernaast en voorzien van een inleiding. Vianen (Kwadraat) 1980
- Gedichten [telkens één] In: *NRC* 7-4-1978: 9-3-1979: 26-9-1980: 3-4-1981 en *Haagse Post* 24-4-1979
- 'Gedichten' [voorpubl. uit *Furie*] In: *De Revisor* VII/1 febr. 1980:29
- 'Gedicht' [voorpubl. uit *Furie*] In: *De Revisor* VII/3 juni 1980:45
- 'Twee gedichten' [voorpubl. uit *Furie*] In: *De Gids* 143 no. 3/4 (1980): 177-178
- 'Gedichten' [voorpubl. uit *Furie*] In: *Bzzlletin* 9 no. 83 februari 1981: 75-79
- 'Drie gedichten' [voorpubl. uit *Furie*] In: *Chrysallis* 7 (1981:63-65
- [voorpubl. uit *Furie*] in: *Avenue* mei 1981
- *Furie*. Amsterdam (De Harmonie) 1981
- 'Gedichten' [uit zojuist verschenen *Furie*] In: *Opzij* jrg. 9 no. 5. mei 1981:36-37
- 'Gedicht' [voor Joke Smit] In: *Opzij* jrg. 10 no. 1, jan. 1982:37
- 'Drie gedichten' [voorpubl. uit *Strofen*] In: *Bzzlletin* mei 1982
- 'In memoriam Patris' [voorpubl. uit *Strofen*] in: *Bzzlletin* jan. 1983:15
- 'Twee gedichten' [voorpubl. uit *Strofen*] In: *De Gids* 146 (1983) no. 1 (jan):43-45
- 'Vier gedichten' [voorpubl. uit *Strofen*] In: *Bzzlletin* 109 (oktober 1983): 26-28
- Elly de Waard en Diana Blok, 'Strofen' [gedichten en foto's] In: *Lust & Gratie* 1, herfst 1983:101-132
- *Strofen*. Amsterdam (De Harmonie) 1983
- '25 gedichten. Een keuze' [voorpublikatie uit *Een wildernis van verbindingen]* In: *Lust & Gratie* 6, zomer 1985:68-79

- Amy Clampitt, 7 gedichten. Vertaald door Christine D'haen en Elly de Waard. In: *Lust & Gratie* 7, herfst 1985:8-19
- '45 gedichten. Een keuze.' [voorpubl. uit *Een wildernis van verbindingen*. In: *Sarafaan* 1 no. 1:69-78, november 1985
- *Een wildernis van verbindingen (fragmenten)*. Wormer (Libris boekhandel) juni 1986. Libris-uitgaafje van 6 gedichten uit de over enkele maanden te verschijnen bundel
- *Een wildernis van verbindingen*. Amsterdam (De Harmonie) 1986
- 'Gedicht' [voorpubl. uit *Onvoltooiing*] In: *VN Boekenbijlage* 19 september 1987 no. 38
- *C*. Utrecht (Salix Alba) september 1987. Bibliofiele uitgave van 30 exemplaren. [voor-publikatie uit *Onvoltooiing*]
- *Onvoltooiing*. Amsterdam (De Harmonie) 1988

2 Artikelen over poëzie

- 'Een ademtocht van liefde en poëzie' [over Ida Gerhardt] In: *de Volkskrant* 3-11-1979.
- 'Vervloekte middelmatigheid' [over H. Meinkema, *Het persoonlijke is poëzie]* In: *de Volkskrant* 1-12-1979
- 'Het poëtisch gelijk van Vasalis'. In: *de Volkskrant* 5-1-1980
- 'Het raadselachtig zwijgen van een groot talent' [over Vasalis] In: *de Volkskrant* 12-1-1980
- 'Tien stellingen tegen Vijftig' In: Willem Kuipers (red) 'De Vijftigers ter discussie', *de Volkskrant* 23-2-1980
- 'Een klinkende vertaling van Sylvia Plath' In: *de Volkskrant* 8-3-1980
- 'Een geladen en gestileerde geste' [over poëtica] In: 'Es ist die, die, die poesie!' Enquête onder dichters. *Vrij Nederland Boekenbijlage* 22 maart 1980
- Etty Mulder en Elly de Waard, 'Zijn vrouwen te gemakzuchtig om geniaal te worden?' [gesprek over het vrouwelijk genie, o.a. over Vasalis] In: *Opzij* 8 no. 4 april 1980:22-26
- Antwoord op de enquète 'Elf vragen aan achttien dichters en poëziecritici' In: *Maatstaf* 1983 no. 6-7:29-31
- 'Rijkdom van poëzie Vasalis eindelijk op waarde geschat' [n.a.v. P.C. Hooftprijs] In: *de Volkskrant* 8-8-1983
- 'Over Emily Dickinson en de nieuwe Tachtigers' In: *Lust & Gratie* 2, lente 1984:7-10
- In gesprek met Anja Meulenbelt: 'Voor mij is de taal een democratie' In: Anja Meulenbelt, *Wie weegt de woorden. De auteur en haar werk*. Amsterdam (Sara) 1985
- *Anna Bijns. O God wat horen wij nu al rumoers*. Amsterdam (Anna Bijns Stichting) 1985
- 'Een debuut als meesterwerk'. Over *The kingfisher* van Amy Clampitt In: *Lust & Gratie* 7, herfst 1985:19-26

- ‘De eerste onafhankelijke vrouw in onze literatuur’ [gastcolumn over Anna Bijns] In: *Opzij* 13 no. 11, nov. 1985:34
- ‘Het Anna Bijnsbal’ In: *Sarafaan* 1 no. 2, februari 1986:99-100
- ‘Op weg naar het onbekende’. Inleiding bij 5 gedichten uit de gelijknamige bloemlezing In: *Sarafaan* jrg. 1 no. 3. mei 1986:34-37

- *Op weg naar het onbekende* Samenst. en inl. Elly de Waard. Amsterdam (Sara) 1986 [n.a.v. *De Dichteressen* II 26-27 april 1986]
- *De Nieuwe Wilden in de Poëzie*. Samenst. en inl. Elly de Waard. Amsterdam (Sara) 1987
- Elly de Waard en Trudy van Wijk. 'Je wordt wat ouder en wat dommer'. Interview met Ellen Warmond, Anna Bijnsprijs In: *Opzij* 15, no. 11 nov. 1987:36-39
- Elly de Waard, *Sara. Vier vrouwen over tien jaar feministisch uitgeven*. Amsterdam (Van Gennep) 1987
- *De Nieuwe Wilden in de Poëzie* 2. Samenst. en inl. Elly de Waard. Amsterdam (Van Gennep/Sara) 1988

Nawoord

Het moment is gekomen om afstand te doen van dit boek. Erop terugziend is het, in elk hoofdstuk opnieuw, een verdediging van de interpretatie. Het gaat in tegen de tendens om de literaire interpretatie uit de academie te bannen (Culler 1981:3-17, Kruithof 1982, Verdaasdonk 1974/75 en 1982; een kritiek op deze tendens geeft Van Luxemburg 1983/84). In mijn visie blijven lezen en interpreteren de 'koninklijke weg' tot alle literatuurbeschouwing. Daarbij is het allerminst mijn bedoeling geweest de interpretatie het onkritische monopolie terug te geven dat zij decennia lang heeft gehad. Het doel van de interpretatie is niet langer het bijzetten van de zoveelste serie juiste, door deskundigen geproduceerde betekenissen in het grote cultuurmagazijn. Interpretatie kan samengaan met het stellen van de metavragen: interpretatie geeft zelf aanleiding tot de studie van het werkelijkheidsvormende karakter van literatuur, van het institutionele karakter van literatuur, van de relaties tussen tekst en geschiedenis, tekst en context, tekst en ideologie, tekst en pre-tekst, studie van de relaties tussen het literaire discours en de andere vormen van discours, studie van lezersgroepen of 'interpretative communities' verdieping in de theoretische en methodische problemen van de literaire geschiedschrijving, studie van canonvorming, van de universalistische en viricentrische assumpties in de literatuurwetenschap-om maar een paar brandende kwesties te noemen. De scheiding tussen meta-problemen en tekstproblemen is een uiterst vloeiende. Nieuwe literaire theorieën ontwikkelen zich vaak in dialectische verhouding tot interpretatieve lecturen: feministische, deconstructivistische, psychoanalytische, semiotische, intertekstuele en ideologie-kritische. Lecturen-de eigen, of de interpretatie van andere lecturen-vormen bij uitstek het terrein waarop de onderzoeker/ster zich als kennend subject laat zien. Dat opent het perspectief op een zelfreflexiviteit die de autonomistische benaderingen in het verleden misten: het perspectief op 'questioning and making explicit the

assumptions that ground the methods of the discipline, and concurrently the investigator's role in delimiting or even constituting the object of study' (Suleiman 1980:4). Een literatuurwetenschap die de banden met de interpretatie geheel loslaat is, naar ik vrees, ten dode opgeschreven. Zij vervalt tot neo-positivisme. Zij verzinkt in een moeras van theorie en theorie over theorie. Zij snijdt zich af van elke greep op de zinvolheid en de betekenis van literaire communicatie. Zij depolitiseert, omdat zij niet reflecteert over 'the investigator's role in delimiting or even constituting the object of study'. Het ideaal van een wetenschap waar de onderzoeker zichzelf geheel buiten de literaire communicatie probeert te plaatsen en waar hij/zij zichzelf principieel en systematisch uitschakelt als agens van geproduceerde kennis lijkt mij eerder een boze droom dan een ideaal. Ik bekende mij in dit boek tot de interpretatie. Ik 'stapte in de cirkel', ik stelde mijn interpretaties naast en vaak tegenover die van andere lezers binnen de cirkel, die mij overigens vaak voorkwam als een boks-ring. Ik verbond mij welbewust met de waardengebondenheid en de relatieve subjectiviteit die aan elk lezen eigen zijn. Ik ging de weg van alle lezers, met dien verstande dat ik de ideologie, a-priori's, literatuuropvatting en observatiekaders die dit onderzoek richting gaven zoveel mogelijk op tafel heb gelegd.

Summary
Lust for Letters
Dutch women poets and the literary system

This thesis is a contribution to feminist literary theory which provides the ‘revolt of women readers’ with an academic foundation. It also contributes to the discussion on interpretation, theory of reading, Dutch literary history and reception research. The work of a number of post-war women poets-among them Vasalis, Min, Herzberg, De Waard, Michaelis, Warmond-is central to it. Theories-of Culler, Riffaterre, Jauss, Fetterley and others-are always related to the texts. The ‘erotics’ and ‘politics’ of reading are basic principles. Finally, the hypothesis of the literary polysystem is adopted, tried, and modified.

I The Paradox of Interpretation

Sometimes women poets are unjustly considered to be easily accessible and simple. This goes for M. Vasalis, for example, whom I contend belongs to the mystic poets (in *chapter* 1). Many of M. Vasalis' poems take an unexpected turn to another perception of reality. They contain elements which are mystical by tradition: being startled by a ‘face’ or vision, the disappearance of the sense of time, the lifting of the separation between subject and object, the fear and/or breathless sense of happiness that accompanies this transforming experience. Vasalis deserves to be included in the recent wave of interest in poetry and mysticism, an interest which is still focused on male poets alone.

In my discussion of Vasalis I deliberately adhere to the traditional conventions of interpretation.

In *chapter* 2 I question these conventions by discussing two notorious problems of poetry interpretation.

Problem 1: who is responsible for the meaning of a text - the text or the reader? In keeping with the new interest in literary theory for the reader, I opt for an active and creative role on the reader's part. Jonathan Culler (1975/1981) is representative of the shift in paradigms. His reader is the assembly point of literary conventions

of reading; I would add: the assembly point of specific experiences and social opinions and judgements as well. The reader creates meaning on the basis of a. conventions of reading (Culler's 'literary competence') and b. positional - (sub) cultural and political - factors. Next I argue for a new, selfreflective mode of interpretation. Meaning becomes a *process in the reader*, instead of the ritual, reductive statement of what the poem means.

Problem 2: can a rational, systematic-explanatory interpretation of poetry make sense at all? Reading poetry has a disorganizing and disruptive effect. Poetry derives this disordering capacity from projection on the part of the reader. The poem can 'abduct' because the capacity to do so was bestowed upon it by a (meaningful) cultural agreement. This, however, turns interpretation into a paradox: a poem fascinates because of its 'strangeness', while interpretation skilfully removes this same strangeness.

I object to the classic systematic method of interpretation. Even the interpreter's metaphors (bringing to light, revealing, unravelling) show that this interpretation wishes to haul the poem back into the world of explanation and rational understanding, the very world from which the poem seeks to detach us. Inspired by Susan Sontag, Roland Barthes, Hélène Cixous and Camille Mortagne, I propose a reversal: interpretation should not draw the poem back into the rational world, but, on the contrary, help the reader experience its sensuousness, imagery and 'strangeness'. Such 'erotics of reading' lead to what I would call a *counter-interpretation*.

In *chapter* 3 I apply this counter-interpretation. In reading Herzberg's poems, prevailing standards of language and ways of thinking and perceiving may become disordered. The logic of grammar is defeated by the logic of poetry. This poetry can be construed as an invitation 'to hear more, to see more, to feel more', in the words of Sontag. By comparing six different interpretations of the same poem ('Ziekenbezoek'), the differences between 'allegorical', 'technical' and 'erotic' legetics or readers' poetics become visible. In the latter form of legetics the reader seeks to inwardly undergo poetic disruption. Erotic legetics can solve the paradox of interpretation. The reader assumes an intermediary position between the poem on the one hand and the normality of everyday consciousness and oridinary language on the other.

II The Will to Read

Chapter 4. What a reader suppresses in himself he will not want to face in a text. Conversely: a text can only yield meanings if the reader is willing to accept them. The work of Neeltje Maria Min, for example, contains an unreadable secret. The critics chose not to read it: they pronounced Min's work facile. When I read her work, it proved complicated and resistant to interpretation for a long time. Using Riffaterre's *Semiotics of Poetry*, I resolved its 'ungrammaticalities' and open spaces into a central source of meaning which is 'the rape of daughters'. This is the haunting secret which is always referred to but which is also systematically concealed. The poems themselves are an expression of the evasiveness and silence of incest victims. This reading is followed by reflections requisite to my method of analysis. In these reflections, the reader also tries to specify the positional factors that have guided the interpretation. In this case poetic-political views, historicity, cultural background, and being female play their part in the attribution of meaning.

In *chapter* 5 I depose the theory that the 'higher' analytical model should be applied to the 'lower' object of research, the text. In order to abolish the prevailing hierarchy, I reverse it, which enables the poetry to 'analyse' the theory. In so doing Min's text reveals the original meaning of the 'primal scene' as suppressed by Freud. Also, Riffaterre's dogma that poetry by definition transcends the level of mimesis turns out to be an ideological keynote. Here a 'male' perception of reality has been used indiscriminately as a basis for a poetic theory. The 'unspeakable', which we traditionally expect of poetry, is not something *beyond* reality for this woman poet, but the very thing *within* reality which is intangible and unspeakable.

In the interpretations produced so far, the text was taken at face value, so that the above 'erotic' and emphatic ways of reading could be applied. But texts are not always trustworthy, as feminist and other ideologically-critical analyses have taught us. This puts the political dimensions of reading into perspective. In part III the affirming reader makes way for the resisting one.

III The Politics of Reading

In *chapter* 6 I do not read poems, but the texts of literary criticism themselves. In 'Omzien naar Merlyn' ('Looking back to Merlyn') I review the a-political past of literary theory, especially the work-immanent approach. The Anglo-American *New Criticism* and the Dutch *Merlyn* are very similar, despite the differences in time and place. After criticizing the ergo-centric theory I offer, as a 'resisting reader', a discourse analysis of *Merlyn*. Women are absent at the representative level, and at the discursive level the Merlyn-camp comprises a homosocial world where men 'hunt' other men and where the degree of masculinity is paramount in maintaining the hierarchy among men themselves. A deconstruction: the 'feminine' is reduced to a metaphor for everything men wish to disqualify.

In *chapter* 7 I explore the relationships between white readers and black texts. Black texts put Western norms into perspective and question the countinuity between text and reader which, in the dominant literary criticism, is often assumed as a matter of course. On the basis of poems by the white South African Opperman, and Ter Braak, De Waard and Astrid Roemer, the political aspects of the reading process are discussed in detail. The reader can obstruct the pleasure of reading when he/she is suspicious of the text. What the reader accepts at a pre-reflective level, she may reject at a reflective level, and vice versa: the reader as battle ground. It is more meaningful to describe the reading process as proceeding from the notion of *dis*-continuity than that of continuity. I criticize the concept of 'recognition' in feminist literary criticism is seen as an ideologically-critical position which is not necessarily tied to the colour or sex of the critic.

In *chapter* 8 a third positional factor which directs the reading process is discussed: sexual preference and the style of living and reading that goes with it. By analogy with Culler's 'reading as a woman', I promulgate 'reading as a lesbian'. In 'reading as a lesbian', the reader is deploying her sexual preference as well as her affinity with women, her historical knowledge, her sensitivity to lesbian masks and signals, her knowledge of homosexual literature, her sexuo-political views and her desires. The lesbian poetic tradition and the lesbian frame of reference which make it possible

to trace this tradition are investigated in the poetry of Anna Blaman, Hella Haasse, Christine Meyling, Ida Gerhardt, Ellen Warmond and others.

Researchers of lesbian literature (Rule, Foster, Faderman, Everard) often use the realistic or socio-historical code as their sole code. However, this code can be seen as a first reading - in the way that Riffaterre's first referential reading is followed by a more literary or intertextual way of reading. The text is then seen as a literary game, which has detached itself from mimesis. In feminist literary criticism it is Elaine Showalter (socio-realistic) and Toril Moi (literary, intertextual) who represent these positions. In my view these reading codes are not mutually exclusive, but complementary. At the referential level, the texts are a literary interpretation of lesbian social history. At non-referential levels they offer fascinating intertextual connections with homosexual literature, with romantic-decadents, and with non-literary discourses such as the medical treatise. Again, in a round about way the intertexts yield referential meanings. The literary and non-literary discourses cannot be separated; neither can the two reading codes.

IV Literary-Historical Reflections

The vision of the reading process which I outlined in chapters I, II, and III has consequences for literary historiography. In *chapter* 9 the (wholesome) crisis of literary history is elucidated. The feminist hypothesis of the relatively independent literary traditions of women has been used as a searchlight. In doing so, the women poets of the 1950's, who until now have hardly been represented in Dutch literary history, can be brought to notice. the mythical proportions of the (male) ‘Vijftigers’ (a group of experimental Dutch poets of the fifties) completely dominates the period. I introduce ‘The Great Melancholy’ as a category of classification through which a number of women poets of the fifties can be meaningfully related to each other. The depressive syndrome in women's poetry is placed in the socio-historical context of the collective situation of women in the fifties.

In *chapter* 10 I question the basic premise of literary historiography that there is but one (*the*) literary tradition, a more or less uniform mass of consecutive works and movements. This legacy of the New

Criticism is the scourge of all theories - I discuss Bloom, Jauss, Anbeek - which seek to do away with the ‘new critical’ presuppositions. How closely the One Literature is embraced by reception researchers is shown by their disinclination to actively seek the views of ‘deviant’ readers. They still prefer to acknowledge only the existing handful of professional male readers as readers. As an alternative to the myth of the One Literature, I propose a theory of heterogeneity, inv connection with Even-Zohar's polysystem hypothesis. The literary system is multiform. It comprises a multitude of living literary circuits - see diagram on page 338.

The texts and the outlooks of readers differ per circuit. The non-dominant circuits are ‘counter-literatures’. Not only their dialectical relationships to norms and to each other bear study, but their relative independence as well. This view allows the heterogeneity, the antagonism between the systems and the evolution of literature to be studied in the polyphony of *texts*, as well as in the multi-voiced attribution of meanings on the *readers*' part. The erotics of reading, the ground-breaking pleasure of reading, is likely to occur between a ‘kindred’ reader and a text; the politics of reading is likely to occur between non-kindred actors in the reading drama.

In *chapter* 11 the polysystem hypothesis is tested. Empirical research (1978-1987) on the reception of the work of Elly de Waard reveals three very different horizons of expectations [‘Erwartungs-horizonte’], and thereby three ‘operative circuits’: the men's, the women's, and the lesbian circuits. The social or ‘lebensweltliche’ component of the horizon of expectation-a heterosexual norm interpreted in literary terms and a role expectation with regard to women poets-appears to be significant amongst male recipients. The women's circuits reject the image of female violence. Reception *refusal* can also be construed as a document requiring interpretation: the document of silence.

In this research project, Jauss' innovation hypothesis has been integrated in the polysystem theory: the same work can have very different effects in different circuits. Furthermore, the *unconscious* components of the horizon of expectations appear to be of vital importance. Reception researchers are like psychiatrists who have to recognize and interpret evasive symptoms of defense. Interpretation, with all its positional particularity and adherement to va-

lues, still remains the only road to knowledge, in reception research as well. Indeed, this study is a lengthy defense of interpretation. A literary theory that severs its ties with interpretation, under the illusion of raising itself above its subject, strikes me as more of a bugbear than an ideal.

Translation: C.W. Schamhardt

Bibliografie

Abraham, Julie 1985
'De geschiedenis van de Player's Boy. Het lesbische werk van Bryher.' In: *Lust & Gratie* 6 (zomer 1985): 24-46
Akker, W.J. van den 1985
Een dichter schreit niet. Aspecten van M. Nijhoffs versexterne poëtica. 2 dln. Utrecht (Veen)
Alphen, Ernst van 1987
Bang voor Schennis? Inleiding in de ideologiekritiek. Utrecht (Hes)
Alphen, Ernst van 1988
Bij wijze van lezen. Verleiding en verzet van Willem Brakmans lezer. Muiderberg (Coutinho) Diss.
Altman, Meryl 1985
'Kennis van het Grieks. H.D. en de literatuurgeschiedenis.' Inleiding Ineke van Mourik, 'De alchemie van de vriendschap.' In: *Lust & Gratie* 5 (lente 1985): 18-51
Anbeek, Ton 1976
'De interpretatie als hypothese. Enige bedenkingen.' In: *Forum der Letteren* 17 (1976) 4: 239-248
Anbeek, Ton 1978
'Receptie-esthetika en receptiegeschiedenis. Enkele praktische problemen.' In: R.T. Segers (red) *Receptie-esthetika*. Amsterdam (Huis aan de drie grachten) 1978: 75-84
Anbeek, Ton 1984
'Tijd en vertekening. Een verwachtingshorizon in de Nederlandse kritiek omstreeks 1950.' In: *Forum der Letteren* jrg. 25 no 3
Anbeek, Ton 1988
'Een nieuwe geschiedenis van de moderne literatuur.' In: *Ons Erfdeel* 31 no. 1 jan/febr. 1988: 25-35
Anbeek van der Meijden, A.G.H. 1982
'In puinhopen voel ik mij prettig, ergens anders hoor ik niet huis.' Over de wederopbouw van de Nederlandse literatuurgeschiedschrijving. *Oratie*. Amsterdam (De Arbeiderspers)
Anker, Robert 1983
'Krol en orde' in: *Tirade* (1983): 182-198
Ankersmit, F.R. 1983
Narrative Logic. A Semantic Analysis of the Historian's Language. The Hague (Martinus Nijhoff)

Ankersmit, F.R. 1984
Denken over geschiedenis. Groningen (Wolters Noordhoff)
ANS 1984
Algemene Nederlandse Spraakkunst, onder red. van G. Geerts, W. Haeseryn, J. de Rooij, M.C. van den Toorn. Groningen (Wolters Noordhoff) Leuven (Wolters)
Armstrong, Louise 1980
Krijgt pappie geen nachtzoen? Vert. Sylvia Bodnàr, Baarn (In den Toorn)
Assche, Armand van 1979
'M. Vasalis: de psychische wereld van haar gedichten' in: *Ons Erfdeel*, maart/april 1979, herdr. in Kroon, 1983: 206-221
Atwood, Margaret 1972
Surfacing, London (Virago), 1979. Virago Modern Classics (oorspr. 1972)
Austin, J.L. 1962
How to Do Things with Words. Cambridge (Harvard University Press) 1975. (oorspr. 1962)
Baca Zinn, Maxine, Lynn Weber Cannon, Elizabeth Higginbotham, Bonnie Thornton Dill 1986
'The Costs of Exclusionary Practices in Women's Studies.' In: *Signs,* Vol 11 no 2 (Winter 1986): 290-304
Bachmann, Ingeborg 1971
Malina. Roman. Frankfurt am Main (Suhrkamp), 1983 (oorspr. 1971)
Baker, Houston Jr. 1980
The Journey Back: Issues in Black Literature and Criticism. Chicago (The University of Chicago Press)
Baker, Houston Jr. 1984
Blues, Ideology and Afro-American Literature. A Vernacular Theory. Chicago (University of Chicago Press)
Bakker, Bert en Wim Gijsen 1966
'"Ik ben er niet. Ik ben er nooit geweest". Praten met Neeltje Maria Min.' In: *Maatstaf* 14 no. 3 (juni 1966): 195-207
Bal, Mieke 1985
De theorie van vertellen en verhalen. Inleiding in de narratologie. 3e druk. Muiderberg (Coutinho)
Bal, Mieke 1986
Femmes Imaginaires. L'ancien testament au risque d'une narratologie critique. Utrecht/Paris (Hes/Nizet)
Bal, Mieke 1987a
'Tekst en geschiedenis. Reflecties over de sociale kleur van literatuur'. In: Coumou e.a. (red) *Verbeelden*. Zomeruniversiteit Vrouwenstudies Groningen 1987: 9-24
Bal, Mieke 1987b
Lethal Love. Feminist literary readings of Biblical Love Stories. Bloomington etc. (Indiana University Press)

Bal, Mieke 1988a
Verkrachting verbeeld. Seksueel geweld in cultuur gebracht. Utrecht (Hes)
Bal, Mieke 1988b
Death and Dissymmetry. The Politics of Coherence in the Book of Judges. Chicago (University of Chicago Press)
Bal, Mieke, in voorbereiding
Reading Rembrandt. Visual Poetics beyond the Word-Image Opposition
Balk-Smit Duyzentkunst, F. 1982
'Het kind en de redelijkheid. Over J.A. Emmens "Voor de kade".' In: T. van Deel e.a. *Over gedichten gesproken*. Groningen (Wolters Noordhoff) 1982: 11-26
Balk-Smit Duyzentkunst, F. 1983
'Getransformeerde directe rede en toch geen indirecte rede: over de grammatica en poëtica van Judith Herzberg.' In: *Forum der Letteren* 24 (1983) no.4.: 277-289
Barfoot, Joan 1980
Gaining Ground, London (The Women's Press)
Barnes, Djuna 1928
Ladies Almanack. Repr. New York etc. (Harper & Row) 1972 (oorspr. 1928)
Barrett, Michèle en Mary McIntosh 1985
'Etnocentrisme en socialisties-feministiese theorie.' In: *Tijdschrift voor Vrouwenstudies* 24 (1985): 475-494
Barthes, Roland 1973
Le plaisir du texte. Paris (Seuil)
Barthes, Roland 1963
Sur Racine. Paris (Seuil)
Bass, Ellen en Louise Thornton (red) 1986
Ik heb het nooit aan iemand verteld. Baarn (Ambo)
Baudelaire, Charles 1861
Les Fleurs du Mal. Paris (Gallimard). Livre de Poche, 1964 (oorspr. 1861)
Beardsley, M.C. 1958
Aesthetics. Problems in the philosophy of criticism. New York (Harcourt, Brace and World)
Beauvoir, Simone de 1949
De tweede sekse. 2 delen. Vert. door Jan Hardenberg. 4e druk Utrecht (Bijleveld) 1972 [oorspr. *Le deuxième sexe,* 1949]
Beereboom, Henk 1966
'Neeltje Maria Min. Zij wil heten.' In: *Tijd en Taak* 3-12-1966
Bekkenkamp, Jonneke en Fokkelien van Dijk, 1987
'The Canon of the Old Testament and Women's Cultural Tradition'. In: Meijer/Schaap (eds) 1987: 91-109
Bell, Quentin 1972
Virginia Woolf. A Biography. New York (Harcourt Brace Jovanovich) Harvest Book

Berger, P. 1966
'Neeltje Repelsteeltje wil ik heten.' In: *Het Vaderland* 16-12-1966
Berger, Peter L. and Thomas Luckmann 1967
The Social Construction of Reality. A Treatise in the Sociology of Knowledge, New York (Doubleday)
Bergh, H. van den 1982
'Het lied der wijze bijen. Over de eenheid in het werk van Dèr Mouw.' In: *Tom van Deel* e.a. 1982: 27-45
Bernikow, Louise 1974
The World Split Open. Women Poets 1552-1950. Edited and introduced by Louise Bernikow. London (The Women's Press)
Bernlef, J. 1982
Alles teruggevonden/niets bewaard. Gedichten. Amsterdam (Querido)
Bertens H. en D.W. Fokkema 1984
Approaching Postmodernism: Papers presented at the Workshop on Postmodernism, 21-23 sept 1984, University of Utrecht. UPAL Series 21. Amsterdam/Philadelphia (John Benjamins)
Besten, Ad den 1954
Stroomgebied. Een inleiding tot de poëzie van de na-oorlogse dichtersgeneratie. Amsterdam (Holland)
Bierwisch, Manfred 1965
'Poetik und Linguistik'. In: H. Kreuzer und R. Gunzenhüuser (hrsgg) *Mathematik und Dichtung*. 3. durchgesehene Auflage: München 1969 (Nymphenburger Verlagshandlung): 49-66
Blaman, Anna 1966
Over zichzelf en anderen. Poëzie, artikelen en lezingen. 3e druk, Amsterdam (Meulenhoff)
Blaman, Anna 1984
Vrouwen. Bedum (Exponent)
Blaman, Anna 1986a
Kruis of Munt. Bedum (Exponent)
Blaman, Anna 1986b
La Prisonnière. Met een naschrift van Aad Meinderts en vertalingen van Pierre H. en Simone Dubois. Bedum (Exponent)
Bloem, Rein 1966
'Twee herkenbaar debuterende stemmen' (recensie Min) In: *Vrij Nederland* 8-10-1966
Bloom, Harold 1973
The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry. New York (Oxford University Press)
Bloom, Harold 1975a
A Map of Misreading. New York (Oxford University Press)
Bloom, Harold 1975b
Kabbalah and Criticism. New York (Seabury Press)

Blooy, Rita 1982
'De vrolijke veldtocht van Merlyn'. Gesprek met ex-redacteur J.J. Oversteegen. In *Bzzletin* 11 no. 100 (november 1982): 75-81
Bogin, Meg 1976
The Women Troubadours. New York/London (The Paddington Press)
Booth, Wayne 1983
'Freedom of Interpretation: Bakhtin and the Challenge of Feminist Criticism'. In: Mitchell (ed) 1983
Bork, G.J. van 1983
'Ellen Warmond.' In: *Moderne encyclopedie van de wereldliteratuur*, deel X: 225
Bosch, Mineke 1983
'De geschiedenis van een en ander. Naar een discussie tussen lesbische en vrouwengeschiedenis'. In: *Lover* 10 no. 3 (dec 1983): 115-125
Bosch, Mineke 1987
'Women's Culture in Women's History: Historical Notion or Feminist Vision?' In: Meijer/Schaap (eds) 1987: 35-52
Bosch, Mineke en Annemarie Kloosterman 1985
Lieve Dr. Jacobs. Brieven uit de wereldbond voor vrouwenkiesrecht, 1902-1942. Amsterdam (Sara)
Bourdieu, P. 1979
La distinction. Critique sociale du jugement. Paris (Minuit)
Braak, Menno ter 1950
Dr. Dumay verliest. In: idem. *Verzameld werk*. Deel 2, Amsterdam (Van Oorschot) 1950 (oorspr. 1933)
Braakhuis, A.P. 1980
'Neeltje Maria Min leest voor.' In: M.M.H. Bax e.a. (red) *Wie veel leest heeft veel te verantwoorden*. Opstellen aangeb. aan F. Lulofs. Groningen 1980: 258-261
Branderhorst, Petra en Eric van Vessem 1986
'In de marges van het postmodernisme.' In: *Frame*. Tijdschrift voor Algemene Literatuurwetenschap Utrecht Jrg. 1 no 3/4: 34-49
Brems, Hugo 1972
De brekende sleutel. Moderne Nederlandse poëzie geanaliseerd. Antwerpen/Utrecht (De Nederlandsche Boekhandel)
Brems, Hugo 1976
Lichamelijkheid in de experimentele poëzie. Bijdrage tot de karakterisering en de literair-historische situering van de moderne Nederlandse poëzie 1950-1960. Hasselt (Heideland-Orbis)
Brems, Hugo 1981
Alwie omziet. Opstellen over Nederlandse poëzie 1960-1980. Antwerpen (Elsevier/Manteau)
Brinkman, H.J. en J.Z. Uys, z.j.
Afrikaans in kort bestek. Amsterdam (Bekking)

Brinkman's [vijfjaarlijks]
Brinkman's catalogus van boeken en tijdschriften, verschenen in Nederland en Vlaanderen en in de Nederlandse taal elders. [vijfjaarlijks]. Leiden [vervolgens] Alphen aan den Rijn (Sijthoff)
Broek, Lida van den 1987
Hoe zit het nou met wit. Bevrijding van racisme, naar een strategie. Amsterdam (An Dekker)
Bronzwaer, W.J.M., D.W. Fokkema en E. Ibsch (samenst.) 1977
Tekstboek algemene literatuurwetenschap. Baarn (Ambo)
Brooks, Cleanth 1947
The Well-wrought Urn. New York (Harcourt & Brace)
Brownmiller, Susan 1976
Against Our Will. Men, Women and Rape. New York (Bantam Books)
Brügmann, Margret 1986
Amazonen der Literatur. Studien zur deutschsprachigen Frauenliteratur der 70er Jahre. Amsterdam (Rodopi)
Burnier, Andreas 1970
De huilende libertijn. Amsterdam (Querido)
Burnier, Andreas 1974
Poëzie, jongens en het gezelschap van geleerde vrouwen. Amsterdam (Querido)
Bullinga, Marcel 1984
Het leger maakt een man van je: homoseksualiteit, disciplinering en seksueel. geweld. Amsterdam (SUA)
Buuren, Hanneke van 1981
'De lege kamers van het hart. Over de poëzie van Elly de Waard.' In: *Ons Erfdeel* 24 no. 1 (jan/febr): 18-26
Bzzlletin 1976
Surinamenummer, no. 40 (november 1976)
Bzzlletin 1987
De Caraïbische verbeelding aan de macht, no. 143 (februari 1987)
Chopin, Kate 1899
The Awakening. London (The Women's Press) 1978 (oorspr. 1899)
Christ, Carol P. 1980
Diving Deep and Surfacing. Women Writers on Spiritual Quest. Boston (Beacon Press)
Christian, Barbara 1980
Black women novelists: the development of a tradition 1892-1976. Westport (Greenwood Press)
Cixous, Hélène 1979
'L'approche de Clarice Lispector. Se laisser lire (par) Clarice Lispector. A Paixao segundo C.L.' In: *Poétique* 40, nov. 1979: 408-419
Cohen, Jean 1970
'Théorie de la Figure'. In: *Communications* 1970, no. 6 (Recherches Rhétoriques) Paris

Collège de France 1986
'Voorstellen voor het onderwijs van de toekomst'. In: *Comenius* 21 (lente 1986): 32-54
Coninck, Herman de 1983
'De eeuwigheid nu'. In: idem. *De troost van het pessimisme*. Amsterdam (Manteau): 75-89
Coninck, Herman de 1981
'22 juni 1964'. In: *Jan Campertprijzen* 1981 's-Gravenhage (Bzztôh): 37-53
Courtivron, Isabelle de 1979
'Weak Men and Fatal Women: The Sand Image.' In: George Stambolian and Elaine Marks (eds) *Homosexualities and French Literature*. Ithaca/London (Cornell University Press): 210-227
Culler, Jonathan 1975
Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature. London etc. (Routledge & Kegan Paul)
Culler, Jonathan 1981
The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction. London etc. (Routledge & Kegan Paul)
Culler, Jonathan 1983
On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism. London (Routledge & Kegan Paul)
Dale, Van 1984
Groot Woordenboek der Nederlandse Taal. 3 delen, 11e herz. druk. Utrecht/Antwerpen (Van Dale Lexicografie)
Davenport, T.R.H. 1978
South Africa. A Modern History 2nd. ed. Braamfontein/London etc. (Macmillan)
Deckwitz, Sjuul 1985
Niet wachten op ontspanning. Amsterdam (de Bonte Was)
Deel, Tom van, R.L.K. Fokkema en J. Hoogteijling (samenst.) 1982
Over gedichten gesproken. Groningen (Wolters Noordhoff)
Delsing, Jan 1981
'Tekstlinguistiek en literatuurwetenschap: over topic- commentrelaties in Neeltje Maria Mins "Voor wie ik liefheb wil ik heten".' In *Spiegel der Letteren* 23 no 3 (september 1981): 168-194
Derrida, Jacques 1976
Of Grammatology. Transl. Gayatri Chakravorti Spivak. Baltimore (John Hopkins University Press) (oorspr. *De la Grammatologie,* Paris (Minuit) 1967)
Derrida, J. 1979
Spurs, Nietzsche's Styles/Eperons, les styles de Nietzsche. Chicago/London (University of Chicago Press)
Dessaur, C.I. 1982
De droom der rede. Het mensbeeld in de sociale wetenschappen. Een poging tot criminosofie. 's-Gravenhage (Martinus Nijhoff)

Díaz-Diocaretz, Myriam 1984
'Mijn naam is van mij, van mij, van mij. Zwarte Noordamerikaanse dichteressen in haar context.' In: *Lover* 1984/4: 188-198
Díaz-Diocaretz, Myriam 1985
'Black North-American Poets in the Semiotics of Culture.' In: Díaz & Zavala (eds) *Women, Feminist Identity and Society in the 1980's*. Selected Papers. Amsterdam/Philadelphia (John Benjamins) 1985: 37-60
Díaz-Diocaretz and Iris Zavala (eds) 1985
Women, Feminist Identity and Society in the 1980's. Amsterdam/Philadelphia (John Benjamins)
Dijk, Fokkelien van 1988
'Als H/hij tot haar hart spreekt. Een visie op (visies op) Hosea 2'. In: Ernst van Alphen/Irene de Jong (red) *Door het oog van de tekst. Essays voor Mieke Bal over visie*. Muiderberg (Coutinho) 1988: 121-139
Dinaux, C.J.E. 1966
'Diep weggeborgen dichterschap. Het debuut van Neeltje Maria Min.' In: *Haarlems Dagblad* 29-10-1966
Draijer, Nel 1985
De omgekeerde wereld. Sexueel misbruik van kinderen in het gezin. Den Haag (Ministerie van Sociale Zaken en Werkgelegenheid)
Draijer, Nel 1988
Seksueel misbruik van meisjes door verwanten. Den Haag (Ministerie van Sociale Zaken)
Eagleton, Terry 1982
'The Revolt of the Reader.' In: *New Literary History* Vol XIII no. 3 Spring 1982: 449-452
Eagleton, Terry 1983
Literary Theory. An Introduction. Oxford (Blackwell)
Edwards, Lee and Arlyn Diamond 1977
The Authority of Experience. Essays in Feminist Criticism. Amherst (University of Massachusetts Press)
Eibl, Karl 1976
Kritisch-rationale Literaturwissenschaft: Grundlagen zur erklärenden Literaturgeschichte. München (Fink)
Eliade, Mircea 1962
Méphistophèles et l'Androgyne. Paris (Gallimard)
Eliot, T.S. 1920
'Tradition and the Individual Talent.' In: *The Sacred Wood,* London
Ellis, Havelock 1897
Sexual Inversion. New York (Arno Press) reprint 1975 (oorspr. 1897)
Ellis, J.M. 1974
The Theory of Literary Criticism. A Logical Analysis. Berkeley (University of California Press)
Ellmann, Mary 1968
Thinking about Women. London (Virago) 1979 (oorspr. 1968)

Emplaincourt, Marilyn 1977
La Femme Damnée: a Study of the Lesbian in French Literature from Diderot to Proust. Ann Arbor (Michigan) University Microfilms International 1980(oorspr. University of Alabama 1977)
Empson, William 1949
Seven Types of Ambiguity. repr. London (Chatto & Windus)
Even-Zohar, Itamar 1978
Papers in Historical Poetics. Tel Aviv (The Porter Institute for Poetics and Semiotics). Papers on Poetics and Semiotics no. 8
Even-Zohar, Itamar 1979
'Polysystem Theory.' In: *Poetics Today* Vol. 1 no. 1-2 (Autumn 1979): 287-309
Everard, Myriam 1983a
'Verandering en verschil. Lesbische geschiedenis in Nederland.' In: *Lover* 10 no 4 (dec 1983): 198-201 en 253-54
Everard, Myriam 1983b
'Galerij der vrouwenliefde'. In: *Homojaarboek* 2. Amsterdam (Van Gennep) 1983: 80-113
Eybers, Elisabeth 1958
Neerslag. Gedigte. Amsterdam (Van Oorschot)
Eybers, Elisabeth 1977
Versamelde Gedigte. 4e druk. Amsterdam (Van Oorschot)
Eybers, Elisabeth 1985
Dryfsand. Amsterdam (Querido)
Faderman, Lillian 1981
Surpassing the Love of Men. Romantic Friendship and Love between Women from the Renaissance to the Present. London (Junction Books)
February, Vernon 1981
'Dutch-Carribean Literature in Surinam and the Antilles' In: *Encyclopedia of World Literature in the 20th century* Vol. I, A to D. New York (Frederick Ungar) 1981: 604-606
February, Verny A. 1984
'Boesi san tek' mi baka-Let the bush receive me once again. Edgar Cairo-Surinamese writer' In: *OSO,* Vol 3. no. 1 May 1984: 39-63
Feijter, F.J.M. de 1987
'Over Michael Riffaterre, Semiotics of Poetry.' In: *Spektator* 17 (1987-1988) sept. no. 1: 51-59
Feit Diehl, Joanne 1978
'"Come Slowly-Eden": an Exploration of Women Poets and their Muse.' In: *Signs* 3 no. 3 (1978): 572-587
Fens, Kees 1962
'Mijn ei en ik. Kanttekeningen van een romanlezer.' In: *Merlyn* 1 no. 1 (november 1962): 23-33
Fens, Kees 1966
'Jeugd met jeugd betalen.' [recensie Min] In: *De Tijd* 1-10-1966

Fens, Kees 1967
'Een korte literatuurgeschiedenis over de periode 1961-1966.' In: Kees Fens, J.J. Oversteegen, H.U. Jessurun d'Oliveira, *Literair Lustrum 1961-1966*. Amsterdam (Polak & Van Gennep): 9-67
Fens, Kees 1973
'De poëzie.' In: Kees Fens, J.J. Oversteegen, H.U. Jessurun d'Oliveira, *Literair Lustrum 1966-1971*. Amsterdam (Athenaeum-Polak & Van Gennep): 41-57
Fens, Kees 1985
'Cheops the King.' In: *de Volkskrant,* 13 september 1985
Fens, Kees 1987
Een gedicht verveelt zich niet. Over poëzie. Amsterdam (Querido)
Fetterley, Judith 1978
The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction. Bloomington (Indiana University Press)
Finkelhor, David 1984
Child Sexual Abuse: New Theory and Research. New York (Free Press).
Fish, Stanley 1980
Is There a Text in This Class? Cambridge (Harvard University Press)
Fokkema, D.W. 1981
'Vergelijkende literatuurwetenschap en het nieuwe paradigma.' In: *Forum der Letteren* juni 1981: 179-192
Fokkema, D.W. 1984
Literary History, Modernism and Postmodernism. UPAL Series 19. Amsterdam (John Benjamins) 1984
Fokkema, R.L.K. 1966
'Het fenomeen Neeltje Maria Min.' In: *Trouw* 22-10-1966
Fokkema, R.L.K. 1974
'De Nederlandse poëzie sinds 1945.' In: *Jeugd en Samenleving* 4 (1974) 7/8: 599-623
Fokkema, R.L.K. 1979
Het komplot der Vijftigers. Een literair-historische documentaire. Amsterdam (De Bezige Bij)
Fokkema, R.L.K. 1986
'Judith Herzberg'. In: *Kritisch lexicon van de Nederlandstalige literatuur na 1945* (Alphen a/d Rijn/Groningen) 1980-...
Foster, Jeannette 1956
Sex Variant Women in Literature. Baltimore (Diana Press) 1975 (oorspr. 1956)
Foucault, Michel 1970
Leçon inaugurale: Chaire d'histoire des systèmes de pensée. Paris (Collège de France) 1970
Fox Keller, Evelyn 1987
Een wereld van verschil. Beschouwingen over sekse en wetenschap. Amsterdam (Meulenhoff)

Fresco, Marcel (red) 1984
Over J.A. Dèr Mouw. Beschouwingen. 's-Gravenhage (Bzztôh)
Freud, Sigmund 1982
Das Ich und das Es und andere metapsychologische Schriften. Frankfurt am Main (Fischer Taschenbuch Verlag)
Freud, Sigmund 1896
'Over de etiologie van de hysterie.' In: *Klinische beschouwingen* 1. Meppel (Boom) 1984. Vertaling door Dick Bergsma en Thomas Graftdijk van 'Zur Ätiologie der Hysterie' (oorspr. 1896)
Friedrich, Hugo 1967
Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts. Erweiterte Neuausgabe. Hamburg (Rowohlt)
Frye, Northrop 1985
'Approaching the Lyric' In: Chaviva Hosèk, Patricia Parker (eds) *Lyric Poetry beyond New Criticism*. Ithaca/London (Cornell University Press): 31-37
Gallop, Jane 1986
'Feministiese kritiek en het plezier van de tekst.' In: *Tijdschrift voor Vrouwenstudies* no. 25 (Jaargang 7 no. 1) 1986: 4-22
Gates, Henry Louis jr. (ed) 1984
Black literature and literary theory. New York/London (Methuen)
Gates, Henry Louis (ed) 1986
'Race'. Writing and Difference. Chicago (University of Chicago Press)
Genette, Gérard 1969
Figures II Paris (Seuil)
Gerhardt, Ida 1985
Verzamelde gedichten. Amsterdam (Athenaeum-Polak & Van Gennep)
Gerritsen W.P. 1975
'Geschiedverhaal of schetskaart.' In: *De Nieuwe Taalgids* 68: 89-109
Gids, De 1962
Poëzienummer, december 1962
Gilbert, Sandra M. and Susan Gubar 1984
The Madwoman in the Attic. The Women Writer and the Nineteenth-century Literary Imagination. New Haven/London (Yale University Press)
Gilbert, Sandra M. and Susan Gubar 1985
The Norton Anthology of Literature by Women: The Tradition in English. New York/London (Norton)
Gomperts, H.A. 1959
De schok der herkenning. Acht causerieën over de invloed van invloed in de literatuur. Amsterdam (Van Oorschot)
Gomperts H.A. 1966
'De twee wegen van de kritiek.' Amsterdam (oratie)
Goody, J. 1968
Literacy in Traditional Societies. Cambridge (Cambridge University Press)

Goody, J. 1977
The Domestication of the Savage Mind. Cambridge (Cambridge University Press)
Göttner, H. 1973
Logik der Interpretation. München (Fink)
Göttner-Abendroth, Heide 1982
Die tanzende Göttin. Prinzipien einer matriarchalen Ästhetik. München (Frauenoffensive)
Govaart, Th. 1955
'Openbaring en versluiering.' In: *Dietsche Warande en Belfort,* 1955, herdr. in Kroon, 1983: 174-187
Groeben, N. 1977
Rezeptionsforschung als empirische Literaturwissenschaft: Paradigma durch Methodendiskussion an Untersuchungsbeispielen. Kronberg (Athenäum)
Haasse, Hella 1945
Stroomversnelling. Amsterdam (Querido)
Hadewijch 1979
Een bloemlezing uit haar werken. Samengesteld en ingeleid door N. de Paepe. Amsterdam/Brussel (Elsevier) 1979. Bibliotheek der Nederlandse Letteren
Hall, Radclyffe 1928
De Bron van Eenzaamheid vert. Bep Zody. Herdr. met voorwoord P. Pattynama. Amsterdam (Sara) 1982. (oorspr. *The Well of Loneliness* 1928. De vertaling van Zody verscheen al in 1928 in Nederland)
Halliday, Michael 1978
Language as Social Semiotic. Baltimore (University Park Press)
Harmsen van Beek, F. 1965
Geachte muizenpoot en achttien andere gedichten. Amsterdam 1985 (Bezige Bij) Poëziepocket no. 2 (oorspr. 1965)
Harris, Roy 1980
The Language Makers. Ithaca (Cornell University Press)
Hawkes, Ellen 1974
'The Virgin in the Bell Biography.' In: *Twentieth Century Literature* 20 (April 1974): 96-113
Hekma, Gert 1987
Homoseksualiteit, een medische reputatie. De uitdoktering van de homoseksueel in negentiende-eeuws Nederland. Amsterdam (SUA) 1987
Henderson, Stephen 1973
Understanding the New Black Poetry: Black Speech and Black Music as Poetic References, New York (Morrow)
Herman, Judith Lewis (with Lisa Hirschman) 1981
Father-Daughter Incest. Cambridge (Harvard University Press)
Herrmann, Claudine 1979
Les voleuses de langue. Paris (Des Femmes)

Herrnstein-Smith, Barbara 1968
Poetic Closure. A Study of How Poems End. Chicago and London
Herrnstein-Smith, Barbara 1983
'Contingencies of Value.' In: *Critical Inquiry* 10 no, 1, september 1983: 1-35
Herzberg, Judith 1963
Zeepost. 6e druk. Amsterdam (Van Oorschot) 1979 (oorspr. 1963)
Herzberg, Judith 1968
Beemdgras. 5e druk. Amsterdam (Van Oorschot) 1980 (oorspr. 1968)
Herzberg, Judith 1970
Vliegen. Amsterdam (Thomas Rap)
Herzberg, Judith 1971a
Strijklicht. 2e druk. Amsterdam (Van Oorschot) 1978 (oorspr. 1971)
Herzberg, Judith 1971b
27 Liefdesliedjes. 4e druk. Amsterdam (De Harmonie) 1978 (oorspr. 1971)
Herzberg, Judith 1980
Botshol. 2e druk. Amsterdam (Van Oorschot) 1981 (oorspr. 1980)
Herzberg, Judith 1984
Dagrest. Amsterdam (Van Oorschot)
Heyting, Lien 1973
'Toneelkunst of thema. Het werk van Judith Herzberg.' In: *De Gids* jrg. 136 no. 1: 63-66
Hirsch, E.D. jr. 1967
Validity in Interpretation. New Haven (Yale University Press) 1967
Hirsch, E.D. jr. 1968
'Evaluation as Knowledge.' (1968) In: E.D. Hirsch, *The Aims of Interpretation*, Chicago (University of Chicago Press) 1976: 95-110
Hirschfeld, Magnus 1914
Die Homosexualität des Mannes und des Weibes. Berlin (Louis Marcus)
Holland, Norman 1975a
5 Readers Reading. New Haven (Yale University Press)
Holland, Norman 1975b
'Unity Identity Text Self.' In: *PMLA* 90 (1975): 813-22
Hoogma, Marianne 1986
'Toneel en homoseksualiteit in de jaren 20.' In: *Homologie* 6 no. 4 (1986): 12-14
Hosek, Chaviva and Patricia Parker (ed) 1985
Lyric Poetry beyond New Criticism. Ithaca/London (Cornell University Press)
Huijnink, Jan 1966
'Neeltje Maria Mins echo van dit triest bestaan.' In: *NRC* 29-10- 1966
Huisman, Joke 1984
Taal over Sekse. Een sociolinguïstische benadering. Amsterdam (Publ. Instituut voor A.T.W., Amsterdam no. 45)
Hulme, Keri 1985
Kerewin. Vert. Anneke Bok. Amsterdam (Sara) (oorspr. *The Bone People*)

Ibsch, Elrud 1981
'Receptieonderzoek en literatuurgeschiedenis.' In: Van Gorp, Ghesquiere, Segers, *Receptie-onderzoek: mogelijkheden en grenzen*. Leuven (Acco): 31-52
Irigaray, Luce 1981
Als onze lippen elkaar spreken; Macht van het vertoog, onderschikking van het vrouwelijke. vert. Annie Classens e.a. Amsterdam (Virginia)
Iser, Wolfgang 1976
Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung. München (Fink)
Jakobson, Roman 1960
'Linguistics and Poetics.' In: T.A. Sebeok (ed) *Style in Language*. Cambridge Mass. (M.I.T. Press): 350-358
Jauss, Hans Robert 1975a
'Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft.' In: R. Warning, *Rezeptionsästhetik*. München (Fink) 1975: 126-162
Jauss, Hans Robert 1975b
'La Douceur du Foyer: Lyrik des Jahres 1857 als Muster'. In: Rainer Warning, *Rezeptionsästhetik*, München (Fink): 401-435
Jauss, Hans Robert 1982a
Toward an Aesthetic of Reception. Translated from the German by Timothy Bahti. Introd. by Paul de Man. Brighton (The Harvester Press)
Jauss, Hans Robert 1982b
Aesthetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. Frankfurt am Main (Suhrkamp)
Jessurun d'Oliveira, H.U. 1967
Vondsten en bevindingen. Essays over Nederlandse poëzie. Amsterdam (Polak en Van Gennep)
Jones, Richard (ed) 1985
Poetry and Politics. An Anthology of Essays. New York (Quill)
Jong, Martien J.G. de 1983
'Poëzie en poëzietheorie bij Maurice Gilliams.' In: K. Meeuwesse, *Op grond van de tekst. Opstellen aangeboden aan K. Meeuwesse,* Utrecht (Hes), 1983: 127-136
Jonkers, Han 1966
'Neeltje Maria Min. Zo juist ontdekt.' In: *Eindhovens Dagblad* 10-10-1966
Joppe, Jaap 1966
'Neeltje Maria Min: poëzie ondanks schreeuwende publiciteit.' In: *Rotterdams Nieuwsblad* 8-10-1966
Jung, C.G. 1959
The Archetypes and the Collective Unconscious. 2nd ed. London (Routledge & Kegan Paul) *Collected Works* Vol 9, part 1
Keilson-Lauritz, Marita 1987
'Masks and signals-textual strategies of homoeroticism.' In: *Homosexuality Which Homosexuality*. Congrespapers Literature & Arts Vol. 1: 168-180. Amsterdam (Vrije Universiteit)

Klinkenbijl, Cor 1946
Diafragma. Gedichten. 's-Gravenhage (Stols)
Kloek J.J. 1978a
'Uitnodiging tot onderzoek: een kijkje in de Nutsbibliotheken van 1910.' In: R.T. Segers (red) *Receptie-esthetika*. Amsterdam (Huis aan de drie grachten) 1978: 183-198
Kloek J.J. 1978b
'Vielen de juffrouwen van 'erzelven? of: is receptiegeschiedenis mogelijk?' In: R.T. Segers (red) *Receptie-esthetika*. Amsterdam (Huis aan de drie grachten) 1978: 87-108
Knuvelder, G. 1977
Handboek tot de geschiedenis der Nederlandse letterkunde. 4 delen. 6e druk, 's-Hertogenbosch (Malmberg) 1977 (oorspr. 1954)
Kolodny, Annette 1980
'Reply to Commentaries: Women writers, literary historians and Martian readers.' In: *New Literary History* 11 (1980): 587-592
Kolodny, Annette 1985
'A Map for Rereading. Gender and the interpretation of Literary Texts.' In: Showalter (ed) *The New Feminist Criticism*. New York (Pantheon Books) 1985: 46-62
Kolodny, Annette 1985
'Dancing Through the Minefield. Some Observations on the Theory, Practice and Politics of a Feminist Literary Criticism.' In: Showalter (ed) 1985: 144-167
Kooten Niekerk, Anja van en Sacha Wijmer 1985
Verkeerde vriendschap. Lesbisch leven in de jaren 1920-1960. Amsterdam (Sara)
Kooten Niekerk, Anja van en Bernadette de Wit 1979
'Houdt de fakkel brandende. Vijfendertig jaar lesbisch leven.' In: Meijer, Van Kasbergen e.a. (eds) *Lesbisch Prachtboek*. Amsterdam (Sara): 209-249
Krafft-Ebing, Richard von 1886
Psychopathia Sexualis. Stuttgart (Enke) 1886
Kress, Gunther and Robert Hodge 1981
Language as Ideology. London. (Routledge & Kegan Paul)
Kritisch Lexikon 1980-...
Kritisch lexikon van de Nederlandstalige literatuur van na 1945. red. Hugo Brems, Ton van Deel, Ad Zuiderent. Alphen aan den Rijn/Groningen (Samsom/Wolters-Noordhoff)
Kroese, W.H.S. 1979
De mythe van A. Roland Holst. 2e verm. druk. Utrecht (Reflex)
Krol, Gerrit 1984
'Over moeilijke en makkelijke poëzie.' In: *De Gids* 147 (1984): 411-414
Kroon, Dirk 1983 (samenst.)
Ik heb mijzelf nog van geen ding bevrijd. Opstellen over de poëzie van M. Vasalis. 's-Gravenhage (Bzztôh)

Kruithof, Jacques 1982
Tussenspraak. Essay over literatuur en literatuurwetenschap. 's-Gravenhage (Bzztôh)
Kundera, Milan 1987
De kunst van de roman. Essay. Vert. Door Ernst van Altena. Baarn (Ambo)
Kusters, Wiel 1986
De killer: over poëzie en poëtica van Gerrit Kouwenaar. Amsterdam (Querido)
LaCapra, Dominique 1983
'Rethinking Intellectual History and Reading Texts.' In: idem, *Rethinking Intellectual History: Texts Contexts Language*. Ithaca (Cornell University Press): 23-71
Laplanche, J. und J.B. Pontalis 1982
Das Vokabular der Psycho-analyse. Aus dem Französischen von Emma Moersch. 2 Bande. 5e Auflage. Frankfurt am Main
Lauter, E. 1984
Women as Mythmakers. Poetry and visual Art by twentieth-century Women. Bloomington (Indiana University Press)
Lauter, Paul 1983
'Race and Gender in the Shaping of the American Literary Canon: a case study from the twenties.' In: *Feminist Studies* 9 no. 3 (Fall 1983): 435-463
Lava, Arthur 1987
'Het timbre van de tuinkabouter.' In: *De Held* febr/maart: 32-37
Lawrence, Errol 1984
'In the abundance of water the fool is thirsty: sociology and black "pathology".' In: *The Empire Strikes Back; Race and Racism in the 70's Britain*. Centre for Contemporary Cultural Studies. London (Hutchinson) 1984: 95-142
Leeman, Yvonne en Sawitri Saharso 1985
'Om de kleur van vrouwenstudies.' In: *Tijdschrift voor Vrouwenstudies* 23 (1985): 280-297
Leeman, Yvonne en Sawitri Saharso 1986
'Verbindingen verbroken, hoezo?' In: *Tijdschrift voor Vrouwenstudies* 26 (1986): 220-225
Lemaire, Ria (red) 1986
Ik zing mijn lied voor al wie met mij gaat. Vrouwen in de volksliteratuur. Utrecht (Hes)
Lemaire, Ria 1987a
'Rethinking Literary History.' In Meijer, Maaike and Jetty Schaap (eds) *Historiography of Women's Cultural Traditions*. Dordrecht (Foris) 1987: 180-193
Lemaire, Ria 1987b
Passions et Positions. Contribution à une sémiotique du sujet dans la poésie médiévale en langue romanes. Amsterdam (Rodopi). Diss.

Lemaire, Ton 1976
Over de waarde van culturen. Een inleiding in de kultuurfilosofie. Baarn (Ambo)
Levin, Samuel R. 1977
Linguistic Structures in Poetry. 5th printing, 's-Gravenhage (Mouton)
Link, Hannelore 1976
Rezeptionsforschung. Eine Einfilhrung in Methoden und Probleme. Stuttgart (Kohlhammer)
Lodewick, H.J.M.F. 1961
Literatuur. Geschiedenis en Bloemlezing. 2e deel. Omstreeks 1880 tot heden. 6e druk 's-Hertogenbosch
Loewenthal, Troetje 1984
'De witte toren van vrouwenstudies.' In: *Tijdschrift voor Vrouwenstudies* 17 (1984): 5-17
Loewenthal, Troetje en Kamala Kempadoo 1986
'Verbroken verbindingen. Een kritiek op een etnies-feministiese visie.' In: *Tijdschrift voor Vrouwenstudies* 25 (1986): 76-85
Lotman, Jurij 1976
Analysis of the Poetic Text. Ed. and transl. by D. Barton Johnson. Ann Arbor (Ardis)
Lotman, Jurij 1977
The Structure of the Artistic Text. Transl. by Ronald Vroon. Ann Arbor (Ardis)
Lovelock, Y. 1984
The line forward. A survey of modern Dutch poetry in translation. Scott Rollins (Bridges Books)
Lucebert 1974
Verzamelde gedichten. Amsterdam (de Bezige Bij)
Luxemburg, Jan van 1977
'Literatuurwetenschap in Nederland'. In: *Raster* 4, 1977: 85- 108
Luxemburg, Jan van, Mieke Bal en Willem G. Weststeijn 1983
Inleiding in de literatuurwetenschap. 3e herz. druk, Muiderberg (Coutinho)
Luxemburg, Jan van 1983/84
'De interpretatie jubileert'. In: *Spektator* 13/3 (1983/84): 143-155
Maatje, Frank C. en Jan Roukema 1977
'Voor wie ik liefheb wil ik heten.' Van structuuranalyse naar interpretatie, of andersom? In: *Spiegel der Letteren* 18 no. 3-4 (maart 1977): 228-252
Maatje, Frank C, Jan Roukema, Annemiek Geurts 1979
'Voor wie ik liefheb wil ik heten.' Een receptieverslag. In: *Spiegel der Letteren* 21 no 2 (juni 1979): 114-124
Maatstaf 1983
Poëzienummer. 31e jrg. no 6-7
Maatstaf 1958/1959
Maatstaf. 6e jrg. no. 9/10 Themanummer 'Experimentele poëzie'
Marcus, Jane 1982
'Storming the Toolshed'. In: *Signs* 7 no. 3 (1982): 622-640

Marcus, Jane (ed) 1983
Virginia Woolf: A Feminist Slant. Lincoln (University of Nebraska Press)
Marcus, Jane 1985
'Quentin's Bogey.' In: *Critical Inquiry* 11 no. 3 (March 1985): 486-97
Marcus, Jane 1987
Virginia Woolf and the Languages of Patriarchy. Bloomington/Indianapolis (Indiana University Press)
Marks, Elaine 1979
'Lesbian Intertextuality.' In: Stambolian/Marks (eds) *Homosexualities and French Literature: Cultural Contexts, Critical Texts*. Ithaca (Cornell University Press): 353-77
Masson, Jeffrey M. 1984
Traumatische ervaring of fantasie. Freuds rampzalige herziening van de verleidingstheorie. Vert. Maarten Polman. Amsterdam (Van Gennep)
Matejka, Ladislav & Krystyna Pomorska (eds) 1971
Readings in Russian Poetics. Cambridge Mass. (MIT)
May, Lizzy Sara 1978
Gebruikspoëzie. Een keuze uit Blues voor Voetstappen (1956), *Weerzien op een plastic huid* (1957) *e.a.* Amsterdam (De Bezige Bij)
McHale, Brian 1987
Postmodernist Fiction. London (Methuen)
McNaron, Toni A.H. and Yarrow Morgan (eds) 1982
Voices in the Night. Minneapolis, Minn. (Cleis Press)
Meeuse, Piet 1987
De slang die in zijn staart bijt. Amsterdam (De Bezige Bij)
Meijer, Maaike 1979a
'Omzien naar Anna Blaman.' In: *Lover* 1979 3: 95-100
Meijer, Maaike 1979b
'Androgynie. Analyse van een tegenvoorbeeld.' In: Meijer, Van Kasbergen e.a. (eds) *Lesbisch Prachtboek*. Amsterdam (Sara): 318-365
Meijer, Maaike 1980
'Stamperius en de vrouwenbevrijding van Bertha Bakker.' In: *Lover* 1980/3: 110-113
Meijer, Maaike 1983
'Inleiding.' In: Monique Wittig, *Het lesbisch lichaam* vert. door Rosa Pollé. Amsterdam (Sara): 5-42
Meijer, Maaike 1984
'Vrome en geleerde hartsvriendinnen in de achttiende eeuw in Nederland.' In: Duyves, Hekma, Koelemij (eds) *Onder mannen onder vrouwen*. Amsterdam (SUA): 167-182
Meijer, Maaike 1985a
'Vrouwenliteratuur.' In: *De Groene Amsterdammer* 14 augustus 1985: 16. Reactie op Steenhuis (1985) en Offermans (1985)

Meijer, Maaike 1985b
'Bestaat er een "vrouwelijke" richting in de poëzie?' In: *De Groene Amsterdammer* 6 november 1985
Meijer, Maaike 1989
'Introduction.' In: *The Defiant Muse Dutch Feminist Poems from the Middle Ages to the Present. A bilingual Anthology*. Boston (The Feminist Press)
Meijer, Maaike en Jetty Schaap (eds) 1987
Historiography of Women's Cultural Traditions. Dordrecht (Foris)
Meijer, Reinder P. 1978
Literature of the Low Countries. The Hague/Boston (Martinus Nijhoff)
Meijerink, Gerda 1985
De vrouw uit het Holoceen. Amsterdam (De Arbeiderspers)
Meinkema, Hannes 1978 [Postma/Stamperius]
'Herkenbaarheid als literair criterium.' In: *Opzij* 6 no. 7/8: 50-56
Merlyn, 1962-1966
Tweemaandelijks literair tijdschrift. 1/1 (november 1962) t/m 4/6 (november 1966) Amsterdam (Polak en Van Gennep)
Meulenbelt, Anja 1985
Wie weegt de woorden. De auteur en haar werk. Amsterdam (Sara)
Meyling, Christine 1955
Een hand voor ogen. Gedichten. Den Haag (Bert Bakker/Daamen)
Michaelis, Hanny 1957
Water uit de rots. 4e dr. Amsterdam (Van Oorschot) 1978 (oorspr. 1957)
Michaelis, Hanny 1971
Wegdraven naar een nieuw Utopia. Amsterdam (Van Oorschot)
Miller, Alice 1981
Du sollst nicht merken. Frankfurt am Main (Suhrkamp)
Miller, Alice 1982
Het drama van het begaafde kind. Een studie over het narcisme. 2e druk, Bussum (Het Wereldvenster)
Millet, Kate 1969
Sexual Politics. London (Sphere Books) 1971 (oorspr. 1969)
Min, Neeltje Maria 1966
Voor wie ik liefheb wil ik heten. Den Haag (Bert Bakker/Daamen)
Min, Neeltje Maria 1985
Een vrouw bezoeken. Amsterdam (Bert Bakker)
Mitchell, W.J.T. (ed) 1983
The Politics of Interpretation. Chicago (Chicago University Press)
Moers, Ellen 1976
Literary Women. The Great Writers. New York (Doubleday)
Moi, Toril 1985
Sexual/Textual Politics. Feminist Literary Theory. London/New York (Methuen)

Montefiore, Jan 1987
Feminism and Poetry. Language, Experience, Identity in Women's Writing. London/New York (Pandora)
Mooij J.J.A. 1963
'Over de methodologie van het interpreteren van literaire werken'. In: Bronzwaer e.a. 1977: 25-48
Mooij, J.J.A. 1982
'De waarde van literatuur.' In: *Forum der Letteren* 23 no. 1 (maart 1982): 18-30
Mooij, J.J.A. 1987
De wereld der waarden. Essays over cultuur en samenleving. Amsterdam (Meulenhoff)
Mortagne, Camille 1984
'Daar waar Eros zich ongedurig ophoudt. Vrouwelijke voorstellingen van eros in de Franse literatuur.' In: *Lover* juni 1984: 63-72
Mortagne, Camille 1986
'Het zijn van het niet-zijn.' Een analyse van de negativiteit van *De atlantische man*. In: *Bzzletin* no 14a jan. 1986: 33-39
Mortagne, Camille 1988a
'Het aanroepen van de groene goden.' Over Duras en Yourcenar. In: *Lust & Gratie* 17 (lente 1988): 20-43
Mortagne, Camille 1988b
'Op de adem van de kosmos.' Over Irigaray. In: *Lust & Gratie* 18 (zomer 1988): 36-49
Mortagne, Camille 1988c
Over Marguerite Duras. Tussen twee polen in. De omhelzing en de afstand. 3e druk, Amsterdam (De Verloren Tijd)
Mouralis, Bernard 1975
Les contre-littératures: Paris (Presses Universitaires de France)
Mourik, Ineke van 1987
'Poëzie van de laagste landen'. In: *Lust & Gratie* 15 (herfst 1987): 8-16
Munich, Adrienne 1985
'Notorious signs, feminist criticism and literary tradition.' In: Gayle Greene and Coppélia Kahn (eds) *Making a Difference. Feminist Literary Criticism*. London/ New York (Methuen) 1985: 238- 259
Nestle, Joan 1982
'Butch-Fem relaties. Seksuele moed in de vijftiger jaren.' In: *Diva* 1 no. 5: 17-20
New Literary History 1985
A Journal of Theory and Interpretation. Special Issue: On Writing Histories of Literature. Vol. XVI No. 3. Spring 1985
Newton, Esther 1984
'The Mythic Mannish Lesbian: Radclyffe Hall and the New Woman.' In: *Signs* Vol 9 no. 4 (1984) *The Lesbian Issue:* 557-576

Nienaber Luitingh, M. 1983
‘Oor die poesie van M. Vasalis.’ In: *Standpunte* 1956: 62-70
Noordzij, Nel 1954
Bij nader inzien. Gedichten. Amsterdam (Strengholt)
Norton Anthology of Literature by Women 1985 zie Gilbert & Gubar 1985
Nijhoff, A.H. 1931
Twee meisjes en ik. Amsterdam (Querido) Salamander 1967 (oorspr. 1931)
Offermans, Cyrille 1979
‘Begrip en onbegrip over Verdaasdonk, Merlyn en de dialectische literatuurbenadering.’ In: *Raster* 1979, 9: 109-127
Offermans, Cyrille 1983
‘Tegengif. Van Ostaijens poëtica in het spoor van de Europese avant-garde.’ In: idem. *De Kracht van het ongrijpbare*. Amsterdam (De Bezige Bij)
Offermans, Cyrille 1985
‘Pil, bom, vrouwenliteratuur en gesnotter.’ In: *De Groene Amsterdammer* 7 augustus 1985: 16. Reactie op Steenhuis 1985
Ong, W.J. 1982
Orality and Literacy: The Technologizing of the Word. London (Methuen)
Orr, Linda 1986
‘The Revenge of Literature: A History of History.’ In: *New Literary History* 18 (1986) no. 1: 1-23
OSO
Tijdschrift voor Surinaamse taalkunde, letterkunde en geschiedenis. Verschijnt tweemaal per jaar-in boekvorm-bij de Stichting Instituut ter bevordering van de Surinamistiek te Nijmegen. Postbus 1339 6501 BH Nijmegen.
Ostriker, Alicia 1982
‘The Thieves of Language: Women Poets and Revisionist Mythmaking.’ In: *Signs* Autumn 1982: 69-89
Ostriker, Alicia 1986
Stealing the Language. The Emergence of Women's Poetry in America. London (The Women's Press) 1987 (oorspr. 1986)
Otten, Willem Jan 1987
‘De onverzoenlijke liefde. Poëzie van Elisabeth Eybers.’ In: *NRC* 13-3-1987
Oversteegen, J.J. 1963
‘Vestdijk en de objectiviteit.’ In: *Merlyn* 1 no. 2, januari 1963: 1-37
Oversteegen, J.J. 1965a
‘Analyse en Oordeel.’ In: *Merlyn* 3 no. 3 (mei 1965): 161-180
Oversteegen, J.J. 1965b
‘Analyse en Oordeel II. Autonomie.’ In: *Merlyn* 3 no. 4 (juli 1965): 268-276
Oversteegen, J.J, 1965c
‘Analyse en oordeel III. De strukturele analyse.’ In: *Merlyn* 3 no. 6 (november 1965): 476-502
Oversteegen, J.J. 1971
‘Hermeneutiek; enkele kardinale vragen rond de wetenschappelijke interpretatie van literaire teksten.’ In: *Lampas* 4 (1971): 132-146

Oversteegen, J.J. 1974
'Vragen rond de wetenschappelijke interpretatie van literatuur.' In: *Raam* 104 (1974): 88-106
Oversteegen, J.J. 1982
Beperkingen. Methodologische recepten en andere vooronderstellingen en vooroordelen in de moderne literatuurwetenschap. Utrecht (Hes)
Oversteegen, J.J. 1986
Anastasio en de schaal van Richter. Literatuur/literaire kritiek/literatuurwetenschap. Utrecht (Hes)
Patrick, Julian 1985
'Going Round versus Going Straight to Meaning: The Puzzles of Auden's "Our Bias".' In: Hosek/Parker 1985: 281-297
Pattison R. 1982
On Literacy: the Politics of the Word from Homer to the Age of Rock. New York (Oxford University Press)
Pattynama, Pamela 1986
'Lezen op de wilde weg.' In: *Tijdschrift voor Vrouwenstudies* no. 28 (Jaargang 7 no. 4) 1986: 526-540
Peeters, Carel 1976
Het avontuurlijk uitzicht. Amsterdam (De Harmonie)
Peirce, Charles Sanders 1931-1958
Collected Papers. Eds Charles Hartshorne and Paul Weiss, Cambridge (Harvard University Press)
Peijpers, Ankie 1965
'De dichteres Vasalis.' In: *Ons Erfdeel,* 1965. Herdr. in Kroon, 1983: 188-193
Peijpers, Ankie 1976
Verzamelde gedichten. Amsterdam (Bert Bakker)
Perloff, Marjorie 1987
'Ca(n)non to the Right of Us, Ca(n)non to the Left of Us: A Plea for Difference.' In: *New Literary History* Vol. 18 no. 3 Spring 1983. (On Poetry): 633-657
Perre, Rudolf van de 1980
M. Vasalis. Nijmegen/Brugge (Gottmer/Orion) Grote ontmoetingen: literaire monografieën no. 55
Plath, Sylvia 1963
The Bell Jar. London (Faber)
Poll, K.L. 1984.
'Wat zich niet goed zeggen laat.' In: *NRC* 19-10-1984
Poll, K.L. 1966
'De regen legt op alle daken honing.' (recensie Min) In: *Algemeen Handelsblad* 22-10-1966
Pos, Hugo 1983
'De opkomst van de Surinaamse literatuur van 1945 tot heden.' In: OSO Jaarg. 2 no 1. mei 1983: 11-18

Postma, Hannemieke [Stamperius] 1978
'Herkenbaarheid als literair criterium.' In: *Opzij* 6, no 7/8, juli/aug. 1978: 50-56
Pratt, Mary Louise 1981
'The Ideology of Speech Act Theory.' In: *Centrum New Series,* 1:1 (Spring 1981)
Pratt, Mary Louise 1982
'Interpretive Strategies/Strategic Interpretations: On Anglo-American Reader Response Criticism.' In: *Boundary* 2 (1982): 201- 231
Praz, Mario 1970
The Romantic Agony. Transl. by Angus Davidson. London/New York (Oxford University Press)
Raaf, K.H. de en J.J. Griss 1960
Een nieuwe bundel. Bloemlezing van Nederlandse poëzie en proza voor de hogere klassen van gymnasia, hogere burgerscholen en voor zelfstudie. Deel 5, Van 1880 tot heden. 8e druk herzien door Van Heerikhuizen m.m.v. Donkersloot. Rotterdam (Brusse)
Raster 1984
Raster no. 32 *Themanummer over poëzie en kritiek*. Amsterdam (De Bezige Bij)
Redmond, Roline 1980
Zwarte mensen in kinderboeken. Den Haag (Ned. bibliotheek- en lektuur-centrum). Buiten het boekje 19
Reynaert, J. 1978
'Het mystieke bij Paul van Ostaijen.' In: *Spiegel der Letteren* 20 (1978): 37-63
Ribberink, A. 1986
'Het onbehagen verklaard. Oorzaken van de tweede feministische golf.' In: *Intermediair* 22 no. 31, 1 augustus 1986: 39-43
Rich, Adrienne 1980
On Lies, Secrets and Silence. Selected Prose 1966-1978. London (Virago)
Rich, Adrienne 1980/1981
'Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence.' In: *Signs* vol. 5 no. 5, Summer 1980: 631-660. Idem, *Gedwongen heteroseksualiteit en lesbisch bestaan*. Vert. door P. Pattynama, Amsterdam (Lust en Gratie) 1981
Rich, Adrienne 1981
A Wild Patience Has Taken Me This Far. Poems 1978-1981. New York/London
Rich, Adrienne 1984
'Een politiek van plaats. Aantekeningen.' In: *Lust & Gratie* 3, 1984: 9-27
Riffaterre, Michael 1978
Semiotics of Poetry. Bloomington/London (Methuen)
Riffaterre, Michael 1984
'Intertextual representation: On mimesis as interpretive discourse.' In: *Critical Inquiry* 11: 141-162

Rijnaarts, José 1979
'Was Noreen Winchester een uitzondering?' In: *Socialisties-Feministiese Teksten* 3 Amsterdam (Sara)
Rijnaarts, José 1987
Dochters van Lot. Over vader-dochter-incest. Amsterdam (An Dekker)
Rijnsdorp, C. 1966
'De uitersten raken elkaar. Min en plus.' In: *Nieuwe Haagsche Courant* 10-9-1966
Robinson, Lillian S. 1985
'Treason Our Text. Feminist Challenges to the Literary Canon.' In: Showalter(ed) 1985: 105-121
Rodenko, Paul 1956
Tussen de regels. Wandelen en spoorzoeken in de moderne poëzie. Den Haag (Bert Bakker/Daamen)
Rodenko, Paul 1977
'De experimentele explosie in Nederland. Context en achtergronden van de experimentele poëzie.' I,II,III en Slot. In: *De Gids* 140: 468-477; 568-579; 721-740; en *De Gids* 141: 37-48
Roegholt, Richter 1966
'Neeltje Maria Min: sympathiek jeugdtalent.' In: *Het Vrije Volk* 11-10-1966
Roemer, Astrid 1985
Noordzeeblues. Breda (De Geus)
Roemer, Astrid 1985
En wat dan nog?! Liederatuur. Alkmaar (Furie)
Romein-Verschoor A.H.M. 1936
Vrouwenspiegel. Een literair-sociologische studie over de Nederlandse romanschrijfster. 2e herz. druk. Amsterdam (Querido)
Rubin, Gayle 1980
'De handel in vrouwen. Opmerkingen over de politieke ekonomie van de sekse.' vert. José Rijnaarts. In: *SocFem teksten* 4. Amsterdam (Sara): 196-252
Ruitenberg-de Wit, A. 1957/58
'Over het werk van A. Roland Holst.' In: *Maatstaf* 5 (1957/58): 391-393
Ruitenberg-de Wit, A. 1971/72
'Mystiek en symboliek in het werk van A. Roland Holst.' In: *Maatstaf* 19 (1971/72): 628-650
Rule, Jane 1975
Lesbian Images. New York (Doubleday)
Russ, Joanna 1984
How to Suppress Women's Writing. London (The Women's Press)
Ruusbroec, Jan van 1968
'Van seven trappen in den graed der gheesteleker minnen.' In: M.C.A. van der Heijden (samenst.) *Neemt hier exempel an*. Utrecht/Antwerpen (Prisma)

Santvoort, Harry van 1966
'Voor wie ik liefheb wil ik heten. Debuut van Neeltje Maria Min.' In: *De Nieuwe Linie* 24-9-1966
Schaap, Jetty 1981
'Inleiding poëzietheorie.' Interne publikatie Instituut voor Algemene literatuurwetenschap, Utrecht
Schenkeveld, Margaretha H. 1984
'Perk, Potgieter en Doorenbos. De interpretanten van "De schim van P.C. Hooft".' In: *Voortgang* V: 165-181
Schipper, Mineke 1983
'Hoe westers is literatuurwetenschap(pelijk onderzoek)?' In: *Forum der Letteren* 24 no. 1 (maart 1983): 44-54
Scholes, Robert 1982
Semiotics and Interpretation. New Haven and London (Yale University Press)
Scholten, Harry 1975
'Over de poëzie van M. Vasalis.' In: *Tirade,* 1975, Herdr. in Kroon 1983: 194-205
Schouten, Rob 1985
'Eigenzinnig genoeg. De tweede bundel van Neeltje Maria Min.' In: *V.N. Boekenbijlage* 21-9-1985
Schyns, Désirée 1988
'"Voor mij is het goddelijke de werkelijkheid." Essay over Lispectors A paixao segundo G.H..' In: *Lust & Gratie* 17 (lente 1988): 83-91
Schwarz, Judith 1979
'Questionnaire on Issues in Lesbian History.' In: *Frontiers* Vol IV no. 3 (1979). Issue on Lesbian History: 1-13
Scott, Joan W. 1984
'Vrouwengeschiedenis: de geschiedenis herschrijven.' In: *Vijfde Jaarboek voor vrouwengeschiedenis*. Nijmegen (Sun) 1984: 131-153
Sedgwick, Eve Kosofsky 1985
Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire. New York (Columbia University Press)
Serfontein, J.P.H. 1979
Brotherhood of Power. An exposé of the secret Afrikaner Broederbond. London (Rex Collings)
Serke, Jürgen 1982
Frauen schreiben. Ein neues Kapitel deutschsprachiger Literatur. Frankfurt am Main (Fisher)
Showalter, Elaine 1972
'Women Writers and the Double Standard.' In: Vivian Gornick and Barbara K. Moran (eds) *Woman in Sexist Society*. New York (New American Library)
Showalter, Elaine 1975
'Literary Criticism.' In: *Signs* vol 1. no 2: 458-460

Showalter, Elaine 1977
A Literature of Their Own. London (Virago) 1978 (oorspr. 1977)
Showalter, Elaine 1979
'Toward a Feminist Poetics.' In: Showalter (ed) 1985: 125-143. (oorspr. 1979)
Showalter, Elaine 1981
'Feminist Criticism in the Wilderness.' In: *Critical Inquiry* 8/2, (Winter 1981): 179-206. Ook in: In: Showalter (ed) 1985: 243-270
Showalter, Elaine (ed) 1985
The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature and Theory. New York (Pantheon Books)
Slauerhoff, J. 1980
'De vriendinnen.' In: Gerrit Komrij *De Nederlandse poëzie van de 19e en 20e eeuw in 1000 en enige gedichten*. Amsterdam (Bert Bakker) 1980:620-621
Smith, Barbara 1977/1985
'Toward a Black Feminist Criticism.' In: *Conditions:* Two 1. no. 2 (October 1977). Herdrukt in: Showalter (ed) 1985: 168-185
Smith-Rosenberg, Caroll 1975
'The Female World of Love and Ritual.'In: *Signs* Vol 1 no. 1 (1975): 1-29
Snoek, Paul 1982
Verzamelde gedichten. Samenstelling en nawoord Herwig Leus. Antwerpen (Manteau)
Sontag, Susan 1966
Against Interpretation and other Essays. 3rd printing, New York (Dell)
Sontag, Susan 1969
Styles of Radical Will. London (Secker & Warburg)
Sötemann, A.L. 1978
'Twee modernistische tradities in de Europese poëzie. Een paar ideeën.' In: *De Revisor*, V no. 4, 1978: 44-53
Sötemann, A.L. 1982
'Een analyse in twee etappes. Over M. Nijhoffs "De moeder de vrouw".' In: F. Balk-Smit Duyzentkunst e.a. *Over gedichten gesproken*. Groningen (Wolters Noordhoff), 1982: 167-185
Sötemann, A.L. 1985
Over poëzie en poëtica. Groningen (Wolters Noordhoff)
Spender, Dale 1985
Man Made Language 2nd ed. London (Routledge & Kegan Paul)
Spender, Lynne 1983
Intruders on the Rights of Men. London etc. (Pandora Press)
Spies, Marijke 1984
'Van mythes en meningen. Over de geschiedenis van de literatuurgeschiedenis.' In: Spies, Marijke (red) *Historische letterkunde*. Groningen (Wolters Noordhoff) 1984: 171-195
Staa, Marianne van en Heleen Woelinga 1983
Als je vader je bezit. Doctoraalscriptie vakgroep Ontwikkelingspsychologie etc. Amsterdam (VU)

Stamperius, Hannemieke 1978
zie Postma 1978
Stamperius, Hannemieke (red) 1980a
Zie je wel. Verhalen over vrouwen door vrouwen. Amsterdam (Bert Bakker) 1980. Inleiding
Stamperius, Hannemieke 1980b
Vrouwen en Literatuur. Een inleiding. Amsterdam (Wetenschappelijke Uitgeverij) Synthese
Statenbijbel
Bijbel. Dat is de ganse heilige schrift [...] Door last van de Hoog-mogende Heren Staten-Generaal der Verenigde Nederlanden [...] in de jaren 1618 en 1619 uit de oorspronkelijke talen in onze Nederlandse taal getrouwelijk overgezet. Leeuwarden (Jongbloed) z.j.
Steenhuis, Aafke 1985
'Pil, bom, chip en de opbloei van de vrouwelijke literatuur.' In: *De Groene Amsterdammer* 26 juni 1985: 18-19; Reactie van Offermans (1985) in *De Groene,* 7 augustus 1985, gevolgd door een weerwoord van Steenhuis; Reactie van Meijer (1985a) in *De Groene* 14 augustus 1985: 16
Stimpson, Catherine R. 1977
'The Mind, the Body and Gertrude Stein.' In: *Critical Inquiry* 3:3 (Spring 1977): 489-506
Stimpson, Catherine R. 1984
'Gertrice/Altrude'. In: Ruth Perry (ed), *Mothering the Mind*. New York (Holmes and Meier)
Stockinger, Jacob 1978
'Homotextuality: A Proposal.' In: Louie Crew (ed) *The Gay Academic*. Palm Springs (ETC Publ.)
Stockinger, Jacob 1987
'Homotextualität-Ein Vorschlag.' In: *Forum Homosexualität und Literatur* Jrg. 1 Nr. 2 1987: 5-26
Stokvis, Benno 1939
De homosexueelen. 35 autobiografieën. Lochem (De Tijdstroom)
Suleiman, Susan 1980
'Varieties of Audience-Oriented Criticism.' Introductory essay. In: Suleiman/Crosman (eds) 1980: 3-45
Suleiman, Susan and Inge Crosman (eds) 1980
The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation. Princeton (Princeton University Press)
T'Sas, René 1986
'Een gedicht moet iets grappigs hebben. In gesprek met Judith Herzberg.' In: *Hervormd Nederland* 25-1-1986
Tame, David 1984
The Secret Power of Music. Wellingborough (Turnstone Press)

Teerink, M.G.J. 1962
'Enkele motieven in de poëzie van M. Vasalis.' In: *Ontmoeting* 15 (1961/62) 6, maart 1962: 173-181
Tentije, Hans 1984
'Met een bek vol blaf. Een nieuwe krisis in de Nederlandse poëziekritiek?' In: *Raster* no. 32: 56-77
Tielman, Rob 1982
Homoseksualiteit in Nederland. Studie van een emancipatiebeweging. Amsterdam/Meppel (Boom)
Tompkins, Jane P. 1980
'The Reader in History: The Changing Shape of Literary Response.' In: Tompkins (ed) 1980: 201-232
Tompkins, Jane P. (ed) 1980
Reader-Response Criticism. From Formalism to Post-Structuralism. Baltimore (John Hopkins University Press)
Touch, Pegasis 1984
'Stories My Body Tells.' In: *Sinister Wisdom* 27 (Fall 1984): 20-28
Tuchman, Gaye and Nina E. Fortin 1984
'Fame and Misfortune: edging women out of the great literary tradition.' In: *American Journal of Sociology* 90 no. 1 (juli 1984): 72-96
Twee eeuwen literatuurgeschiedenis 1986
Twee eeuwen literatuurgeschiedenis. Poëticale opvattingen in de Nederlandse literatuur. G.J. van Bork en N. Laan (red) Groningen (Wolters Noordhoff)
Tynjanov, Jurij N. 1927
'On Literary Evolution.' In: Matejka, Ladislav & Krystyna Pomorska (eds) *Readings in Russian Poetics*. Cambridge Mass. (MIT) 1971: 66-78 (oorspr. Russisch 1927)
Tynjanov, Jurij N. and Roman Jakobson 1928
'Problems in the Study of language and Literature.' In: Matejka & Pomorska 1971: 79-81 (Paragraaf 9 weggelaten). (oorspr. Russisch 1928)
V.S.K. (Vereniging tegen seksuele kindermishandeling binnen het gezin) 1983
De straf op zwijgen is levenslang Amsterdam (Sara)
Vasalis, M. 1940
Parken en Woestijnen. Amsterdam (Van Oorschot) 1983 (oorspr. 1940)
Vasalis, M. 1947
De vogel Phoenix. Amsterdam (Van Oorschot) 1984 (oorspr. 1947)
Vasalis, M. 1952
'Naar aanleiding van Atonaal.' In: *Libertinage* 5 (1952) no 2 (maart/april): 111-117
Vasalis, M. 1954
Vergezichten en gezichten. Amsterdam (Van Oorschot) 1984 (oorspr. 1954)
Veeger, Petra 1983
'Lesbian Images in Dutch Literature 1945-1965.' In: *Among Men Among Women Conference-papers. Amsterdam:* 526-534

Vegt, J. van der 1981
'Kijken in een gesloten spiegel.' In: *Ons Erfdeel* Jaargang 24 no 5 nov/dec 1981: 655-662
Venema, Adriaan 1972
Homoseksualiteit in de Nederlandse literatuur. Amsterdam/Brussel (Paris-Manteau)
Verdaasdonk, Hugo 1974/75
'Vormen van literatuurwetenschap.' In: *De Revisor* 1 no. 7 (1974): 18-24; *De Revisor* 1 no. 8 (1974): 38-42; *De Revisor* 2 no. 1 (1975): 62-68; *De Revisor* 2 no. 2 (1975): 35-40; (met K.D. Beekman) *De Revisor* 2 no. 3 (1975): 56-62; (met C.J. van Rees) *De Revisor* 2 no. 4 (1975): 57-65
Verdaasdonk, Hugo 1982
'Literatuur en kapitaal.' Tilburg, K.T.H. Openbare rede
Verdaasdonk, Hugo 1983/84
'Kwaliteitshiërarchieën in boeken ten behoeve van het onderwijs in de Nederlandse literatuur.' In: *Spektator* 13/4 (1983/84): 233-255
Vermaat, Wilma 1923
Gods gevangene. Amsterdam (Holland)
Vestdijk, S. 1941
'Eerbied voor de gewoonste dingen.' In: *NRC* 15-02-1941. Herdr. in Kroon 1983: 33-38
Vestdijk, Simon 1961
Een alpenroman. Amsterdam (De Bezige Bij) 1980 (oorspr. 1961)
Vestdijk, Simon 1975
De glanzende kiemcel. Amsterdam (Polak en Van Gennep)
Vicinus, Martha 1985
Independent Women. Work and Community for Single Women, 1850- 1920. London (Virago)
Vinkenoog, S. (samenst.) 1951
Atonaal. Bloemlezing uit de gedichten van Hans Andreus, Remco Campert e.a. 3e uitgebr. druk 's-Gravenhage (Stols) 1956 (oorspr. 1951)
Visser, Ab 1966
'Publiek wordt slachtoffer van uitgever. Publiciteitshysterie dichteresje Neeltje.' In: *De Telegraaf* 21-10-1966
Visser, W.M. 1974
'Iets over het lezen van hedendaagse poëzie.' In: *Levende Talen* (1974): 324-328
Voets, Cris 1979
'Deftig wenen.' Acht gedichten. In: Meijer, Van Kasbergen e.a. (eds) *Lesbisch Prachtboek*. Amsterdam (Sara): 280-287
Voets, Cris 1984
'Zeven gedichten.' In: *Lust & Gratie* 2 (lente 1984): 95-99
Voorhoeve, J. 1982
'Het Sranan als cultuurtaal.' In: OSO, tijdschrift voor Surinamistiek. Jaargang 1 (nieuwe serie) no. 1, mei 1982: 39-47

Vooys, C.G.N. de en G. Stuiveling 1966
Schets van de Nederlandse letterkunde. 30e druk, Groningen (Wolters)
Vreede, Mischa de 1959
Met huid en hand. Amsterdam (Holland) De Windroos LIV
Vriesland, Victor van 1947
'Der Natueren Bloeme.' In: *Vrij Nederland* 29-11-1947. Herdr. in Kroon 1983: 82-84
Waard, Elly de 1983
Strofen. Amsterdam (De Harmonie)
Waard, Elly de 1986
Een wildernis van verbindingen. Amsterdam (De Harmonie)
Walschap, Carla 1964
De eskimo en de roos. Amsterdam (Meulenhoff)
Walsh, Anne 1986
'The maps are drawn by a living choir: context for the practice of a feminist metatheory of literary history.' In: *Interchange* 17 (1986): 1-22
Ward, Elizabeth 1984
Father-Daughter Rape. London (The Women's Press)
Warmond, Ellen 1979 (1953, 1955, 1957)
Tegenspeler tijd. Een keuze uit de gedichten [gedichten uit *Proeftuin,* 1953, *Naar men zegt,* 1955, *Weerszij van een wereld* 1957 en latere bundels.] Amsterdam (Querido) 1979
Warren, Hans 1966
'Letterkundige kroniek: De poëzie van Neeltje Maria Min.' In: *Provinciale Zeeuwse Courant* 8-10-1966
Watering, C. van de 1966
'De geboorte van een dichteres.' (recensie Min) In: *NRC* 29-10-1966
Watering, C. van de 1979
Met de ogen dicht. Een interpretatie van enkele gedichten van Lucebert als toegang tot diens poëzie en poetica. Muiderberg (Coutinho)
Wekker, Gloria 1986
'Sta op en roep haar naam. Zwarte lesbische dichteressen over de liefde.' In: *Lust & Gratie* 12 (Winter 1986):10-53
Wellek, René 1960
'Literary Theory, Criticism and History.' (1960) In: Stephen G. Nichols Jr. (ed) *Concepts of Criticism*. New Haven/London (Yale University Press), 1963
Wellek, René 1973
'The Fall of Literary History.' In: Koselleck, Reinhart & Wolf-Dieter Stempel (hrsg) *Geschichte, Ereignis und Erzählung*. München (Fink) 1973: 427-440
Wellek, René and Austin Warren 1949
Theory of Literature 3rd ed. Harmondsworth (Penguin) repr. 1968. Peregrine Books. (oorspr. 1949)

Wezel, René 1987
'Stilstand en beweging. Over enkele motieven in de poëzie van Judith Herzberg.' In: *Literatuur* 4 1987/4 juli/aug.: 197-204
White, Hayden 1978
Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism. 2nd pr. Baltimore/London (John Hopkins University Press) 1982 (oorspr. 1978)
White, Hayden 1984
'The Question of Narrative in Contemporary Historical Theory.' In: *History and Theory* 23, 1984:1-33
Williamson, Marilyn L. 1984
'Toward a feminist literary history.' In: *Signs* Vol. 10 no. 1 (Autumn 1984): 136-147
Wimsatt, William K. and M.C. Beardsley, 1949
'Affective Fallacy.' In: *Sewanee Review* 57 (1949): 31-55
Wimsatt, William K. and M.C. Beardsley 1954
The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry Lexington, Ky.
Wit, J. de 1947
'Dichters en werkelijkheid.' In: *De Gids,* oktober 1947: 5-16
Woolf, Virginia 1938
Three Guineas. Harmondsworth (Penguin) 1977 (Oorspr. London (Hogarth Press) 1938). Vertaald als *Geachte Heer,* vert. Janneke van der Meulen en Ank van Wijngaarden, Amsterdam (Sara) 1980. De Nederlandse vertaling is herdrukt onder de titel *Drie Guineas*
Woolf, Virginia 1928
A Room of One's Own. Harmondsworth (Penguin) 1972 (oorspr. 1928)
Yourcenar, Marguerite 1930
'Hermaphrodite/Hermafrodiet' (vert. Camille Mortagne). In: *Lust & Gratie* no. 17 (lente 1988): 44-45
Yourcenar, Marguerite 1983
Le temps, ce grand sculpteur. Paris (Gallimard)
Zima, Peter V. 1981
Literatuur en maatschappij. Inleiding in de literatuur- en tekstsociologie. Assen (Van Gorcum)
Zoon, Cees 1987
'Ze maken van het boek 'n serieprodukt.' Interview met Dacia Maraini. In: *de Volkskrant* vrijdag 11-12-1987
Zwagerman, Joost 1987
'Het juk van het Grote Niets.' In: *de Volkskrant* 6-11-1987

Register
van personen en literaire tijdschriften

Abraham, Julie 278
Achterberg, Gerrit 9, 35, 41, 74, 108, 326, 356
Acker, Kathy 320
Adler, Renate 320
Adorno, Theodor 321
Akker, W.J. van den 39, 45
Alphen, Ernst van 16, 73, 90, 177, 178, 283, 319
Altman, Meryl 278
Anbeek, Ton 16, 75, 289, 290, 295, 331-334, 342
Anbeek van der Meijden, A.G.H. zie
Anbeek, Ton
Anker, Robert 84-86, 89, 90, 398
Ankersmit, F.R. 290
Appel, Karel 294
Ardener, E. 292, 315
Arends, Jan 228
Arion, Frank Martinus 220
Aristoteles 229
Armstrong, Louise 144
Assche, Armand van 21, 41
Atwood, Margaret 38, 241
Auden, W.H. 182
Augustinus 37
Austen, Jane 248
Austin, J.L. 55

Baaij, Hans 197, 199
Baca Zinn, Maxine 206
Bachelard, Gaston 243
Bachman, Ingeborg 107
Bachtin, M. 335, 341
Bacon, Francis 76
Baker, Houston Jr 239
Bakker, Bert Sr, 108, 109, 141
Bakker, Kees de 401
Bal, Mieke 4, 16, 74, 75, 138, 139, 143, 158, 164, 177, 178, 264, 321
Balk-Smit Duyzentkunst, Frida 63, 80, 118, 167, 192, 193, 395
Balkt, H.H. ter 380
Balzac, Honoré de 273
Barbarber, 7, 367, 368
Barfoot, Joan 38
Barnes, Djuna 241, 248
Barrett, Michèle 206, 238

Barth, John 319, 320
Barthelme, Donald 319, 320
Barthes, Roland 7, 11, 46, 51, 71, 173, 232, 243, 247, 321, 344
Bass, Ellen 144
Battus (zie ook Grijs, Piet) 374, 405
Baudelaire, Charles 34, 265-267, 273-275, 283, 328-330
Bax, M.M.H. 141
Beardsley, M.C. 63, 67, 84, 180
Beauvoir, Simone de 13, 38, 230
Beereboom, Henk 110
Bekkenkamp, Jonneke 345
Bell, Quentin 250
Belsey, Catherine 321
Benjamin, Walter 321
Berenbak, Jenny 401
Berge, H.C. ten 191, 368
Bergen, Ineke van den 367, 397
Berger, P. 110
Berger, Peter L. 26, 42, 328
Bergh, H. van den 44, 62
Bergman, Ingmar 71
Bernhard, Thomas 319
Bernikow, Louise 8, 372
Bernlef, J. 281, 366, 367, 369, 395, 398-400
Bertens, H. 319
Besselaar, Herman 108
Besten, Ad den 293
Betlem, D. 191
Beurskens, Huub 400
Bhavani, Kum-Kum 238
Bibeb 394, 397, 398
Bierwisch, Manfred 73
Blackburn, Sara 233
Blake, William 50, 181
Blaman, Anna 8, 195, 197, 240, 246, 250-267, 272, 273, 275, 276, 283, 332, 334
Bloem, J.C. 73, 186-188, 404
Bloem, Rein 110, 191, 368, 397, 398
Blok, Diana 411
Blok, W. 191
Blokker, Jan 401

Bloom, Harold, 15, 202, 316, 322-325, 334, 337, 339-341, 359
Blooy, Rita 183, 199
Bochove, Jet van 401
Boehme, Jacob 19, 28, 34, 37
Boer, Peter de 382, 405
Bogin, Meg 291
Booth, Wayne 178
Borges, Jorge Luis 319
Bork, G.J. van 295
Bosch, Mineke 17, 238, 246, 290
Bouhuys, Mies 295
Bourdet, Edouard 263
Bourdieu, P. 289, 321
Boutens, P.C. 407
Braak, Menno ter 44, 204, 215, 216, 218, 344
Braakhuis, A.P. 141
Braidotti, Rosi 16
Brakman, Willem 197
Branderhorst, Petra 320
Brantôme, seigneur de (Pierre de Bourdeille) 270
Brecht, Bertold 321
Brems, Hugo 64, 293, 394
Brink, Jos 407
Brinkman, H.J. 209
Broek, Lida van den 218, 219, 238
Brokken, Jan 399
Brontë, Emily 217, 341, 357
Bronzwaer, W.J.M. 62, 75
Brooks, Cleanth 49, 73, 182
Brooks, Gwendolyn 227
Brown, Rosellen 320
Brownmiller, Susan 138
Bruggen, Carry van 197
Brügmann, Margret 291, 409
Bruma, Eddy 223
Bryher 276, 278
Büch, Boudewijn 370-374, 394, 402, 404, 405
Bullinga, Marcel 194
Burnier, Andreas (zie ook Dessaur, C.I.) 215, 243, 246, 276
Butor, Michel 319
Buuren, Hanneke van 356, 370, 371, 376, 384, 385, 394, 396, 398, 403, 404, 408
Bijns, Anna 412
Bzzlletin 239, 379, 411

Cairo, Edgar 220, 222, 223
Calvino, Italo 319

Campert, Remco 197, 199
Cartens, Daan 367, 369-371, 394, 398-400, 402
Cather, Willa 276, 278
Chadwick, Whitney 396
Cheixaou, Elisabeth 295
Chinweizu 229
Choenie, Charietje 220
Chomsky, Noam 54
Chopin, Kate 38
Christ, Carol P. 38
Christian, Barbara 7, 291
Chrysallis 199, 379, 411
Cixous, Hélène 38, 39, 44, 46, 72
Clampitt, Amy 361, 412
Claus, Hugo 228, 380
Clerq Zubli, Edithe de 196, 198
Cohen, Jean 49, 73
Colette 270
Collingwood, R. 285
Coninck, Herman de 21, 41, 79, 103
Coover, Robert 319, 320
Cornets de Groot, R.A. 191
Cortázar, Julio 319
Costeur, Marjan 409
Coulson, Margaret 238
Couperus, Louis 191, 197, 331
Courtivron, Isabelle de 284
Cremer, Jan 185
Criterium 294, 295, 314
Culler, Jonathan 12, 46, 47, 49-58, 60, 61, 70, 73, 74, 76, 79, 84, 88, 118, 142, 178, 181, 191, 237, 239, 282, 415
Curtius, E.R. 317

Dalmijn, Lydia 295
Damen, Jos 399
Damey, Louis M. 329
Dangin, Mark 399
Danner, Nora 197
Dante Aleghieri 229, 358, 359, 407
Davenport, T.R.H. 210, 214
Debussy, Claude 404
Deckwitz, Sjuul 243, 246, 247
Dedinsky, Erika 395, 401
Deel, Tom van 64, 332, 376, 377, 407
Deken, Aagje 324
Delsing, Jan 141, 142
Demeny, Paul 4
Dermoūt, Maria 197
Derrida, Jacques 61, 189

Dessaur, C.I. (zie ook Burnier, Andreas) 43, 75, 185
Deyssel, Lodewijk van 331
D'haen, Christine 412
Diamond, Arlyn 171
Díaz Diocaretz, Myriam 17, 177, 217, 222, 227, 236, 239, 291, 321, 340
Dickinson, Emily 341, 357, 373, 394, 400, 411, 412
Didion, Joan 320
Dinaux, C.J.E. 110

Diva 386, 387, 396, 409
Donne, John 181, 393, 400
Doolittle, Hilda 276, 278
Dorrestein, Renate 384
Dorsman van der Poel, Ieme 398
Dostojevsky, Fedor 229
Doudart de la Grée, Marie-Louise 263, 283
Draijer, Nel 138, 139, 143, 145, 149
Drexler, Rosalyn 320
Dryden, John 182
Duras, Marguerite 38, 44, 320
Dijk, Fokkelien van 16, 138, 171, 345
Dijkhuis, Dirk W. 191
Dijl, Frank van 399

Eagleton, Terry 178, 321, 333
Eckhardt, Meister 28, 34, 37
Edwards, Lee 71
Eeden, Frederik van 27
Eggink, Clara 296
Eggink, Jacoba 296
Eibl, Karl 289
Ekkers, Remco 376, 385, 395, 398, 399, 401, 406
Elburg, Jan 400
Elden, W. van 191
Eliade, Mircea 284
Eliot, T.S. 180, 181, 228, 229, 356
Elkin, Stanley 320
Ellis, Havelock 273
Ellis, J.M. 64
Ellmann, Mary 13, 54, 177, 230, 372
Emants, Marcellus 331
Emmens, Jan 63, 368, 381, 395
Emmerik, Judy van 385, 388, 389, 408
Emplaincourt, Marilyn 275
Empson, William 49, 73
Emshwiller, Carol 320
Endt, Enno 191
Even-Zohar, Itamar 15, 290, 316, 317, 321, 322, 335-337, 339, 341-343, 345, 346, 388
Everard, Myriam 246, 248, 249, 263, 340
Eybers, Elisabeth 7, 8, 78, 79, 212, 240, 244, 245, 250, 280, 281, 283, 368
Eijkelboom, Jan 368

Faderman, Lillian 246, 248, 249, 275, 284, 340
Faithfull, Marianne 394, 403
Faverey, Hans 368

February, Vernon 17, 222, 223, 238, 239
Feit Diehl, Joanne 145
Felman, Shoshana 178, 321
Fens, Kees 43, 76, 109, 110, 191, 194-199, 202, 293, 332, 380, 381, 394
Fetterley, Judith 12, 13, 60, 71, 175, 213, 230, 282
Feijter, F.J.M. de 142
Finkelhor, David 138
Fish, Stanley 50, 52, 71, 74
Flüe, Nicolaus von der 37
Foetoe-boi 223
Fokkema, D.W. 319, 342
Fokkema, R.L.K. 79, 103, 110, 293, 312, 370, 397, 398, 400, 402
Fortin, Nina E. 289
Forum 7
Foster, Jeannette 248, 249
Foucault, Michel 290
Fowles, John 319
Fox Keller, Evelyn 76
Fresco, Marcel 44
Freud, Sigmund 12, 143, 158, 287, 299, 300, 303, 304, 307, 323
Friedrich, Hugo 34, 36, 187
Frye, Northrop 19, 181

Gaag, Lotti van der 396
Gaaikema, Seth 405
Gadamer, H.G. 184
Gallop, Jane 14
García Marquez, Gabriel 319
Gard-Sivik 7, 367
Gardner, Helen 192
Garrel, Betty van 401
Gates, Henry Louis Jr 178, 239, 290, 321, 340
Gautier, Th. 273
Geel, Chris van 367, 371-373, 380, 394, 397-404
Genette, Gérard 50
Gerhardt, Ida 7, 78, 79, 240, 250, 264, 276-278, 295, 348, 367-369, 381, 400, 409, 412
Gerhardt, Truus 296
Gerlach, Eva 368
Gerritsen, W.P. 334
Geurts, Annemiek 141
Gilbert, Sandra M. 7, 290, 291, 322, 340
Gids, De 293, 368, 379, 411
Gilliams, Maurice 35, 45
Giovanni, Nikki 235
Goldmann, Lucien 321
Gomperts, H.A. 185, 200, 230
Goody, J. 289
Gorris, Marleen 389

Göttner-Abendroth, Heide 64, 291, 340
Govaart, Th. 22
Grimm, gebr. 139
Griss, J.J. 210, 212
Groeben, N. 289
Groot, Jaco 401

Grijs, Piet (zie ook Battus) 401
Gubar, Susan 7, 290, 291, 322, 340
Gijsen, Wim 141

Haasse, Hella 8, 195, 240, 250, 267-270, 272-276, 281
Hadewijch 23, 28, 33, 34, 37
Haelen, Adèle van 396
Hall, Radclyffe 243, 263, 264, 271, 272, 380
Halliday, Michael 54
Hamelink, Jacques 191, 192
Handke, Peter 319
Harmsen van Beek, Fritzi 79, 102
Harris, Roy 54
Hartkamp, Martin 191
Hauser, Arnold 321
Hawkes, Ellen 250, 320
Hazeu, Wim 370, 402
Heap, Jane 380
Heeresma, Heere 197
Hekma, Gert 246
Held, De 378, 383, 407
Heller, Joseph 320
Helman, Albert 220
Henderson, Stephen 239
Henry, George W. 249
Herman, Judith Lewis 138, 145
Hermans, W.F. 191, 195, 197, 312, 319
Herrmann, Claudine 340
Herrnstein-Smith, Barbara 118, 167, 180, 229
Herzberg, Judith 8, 11, 64, 72, 78-103, 112, 163, 173, 368
Heyting, Lien 79
Hillenius, Dick 403
Hirsch, E.D. 180, 181
Hirschfeld, Magnus 273
Hodge, Robert 54
Holland, Norman 52
Holman, Th. 405
Homerus 251, 324, 339
Hooft, P.C. 399, 404
Hooft, Jotie 't 368
Hoogma, Marianne 263
Hooks, Bell 238
Hoornik, Ed. 108, 403
Hopkins, Gerard Manley 181
Hos□ek, Chaviva 179
Hughes, Langston 228, 229
Hugo, Victor 328, 329

Huisman, Joke 193
Huizen, P.H. van 191, 192
Huizinga, Annettje Dia 410
Huizinga, Leonard 405
Hulme, Keri 224
Hurston, Zora Neale 235
Husserl, Edmund 393
Huijnink, Jan 110
Huygens, Constantijn 400

Ibsch, Elrud 15, 316, 328, 330, 331, 333, 342, 357, 363, 365, 366, 373, 377, 390, 391
Irigaray, Luce 38, 39, 44, 309
Iser, Wolfgang 52

Jakobson, Roman 49, 73, 335
Jameson, Fredric 321
Jauss, Hans Robert 15, 71, 75, 178, 202, 232, 266, 289, 316, 317, 322, 325-334, 337, 339, 341, 342, 347, 348, 357, 363, 364, 372, 387, 390, 393, 394, 404
Jellema, C.O. 368
Jemie, Onwuchekwa 228
Jessurun d'Oliveira, H.U. 63, 191, 202
Jezus 123, 148, 156, 160, 161
Johnson, Barbara 178, 340
Jones, Richard 178
Jong, Martien J.G. de 45
Jonge, Els de 403
Jonker, Gerdien 385-387, 396, 409
Jonkers, Han 110
Joppe, Jaap 110
Jordan, June 235
Josselin de Jong, Kitty 296
Joyce, James 229, 327
Judas 148
Jung, C.G. 37

Kal, Jan 368
Kamerbeek, J. Jr 191
Kazi, Hamida 238
Keilson-Lauritz, Marita 244, 264
Kempadoo, Kamala 17, 205, 206, 229
Khayyam, Omar 255
Klein, Melanie 303
Klinkenbijl, Cor 280, 295, 297
Kloek, J.J. 334
Kloos, Willem 223
Kloosterman, Annemarie 238
Knuvelder, G. 8, 238, 293
Koenders, ‘Pappa’ 223

Kolodny, Annette 188, 247, 290, 324
Kom, Anton de 220
Komrij, Gerrit 368, 369, 377, 379, 381, 382, 394, 395
Koolhaas, Anton 197
Koopmans, Veronie 17
Kooten Niekerk, Anja van 253, 256, 260, 278, 283, 334
Kooij, J.G. 191
Kopland, Rutger 368, 400, 403
Korteweg, Anton 368
Kossmann, Alfred 195

Koster, Anita 192, 193
Kouwenaar, Gerrit 9, 35, 41, 44, 191, 368, 382, 401
Kraakman, Dorelies 17
Krafft-Ebing, Richard von 272, 273, 276, 284
Krekel, Miriam 371, 384, 403
Kress, Gunther 54
Kroese, W.H.S. 38
Krol, Gerrit 84-86, 89, 90, 319
Kroon, Dirk 42, 73, 74
Kroonenberg, Yvonne 407
Kruithof, Jacques 415
Kuipers, Willem 395, 400, 412
Kundera, Milan 75
Kunz, Trudy 401
Kusters, Wiel 39, 44, 368, 395, 401
Kuijer, Guus 341
Kuijper, Jan 368, 379

LaCapra, Dominique 283
Landheer, Jo 296
Laplanche, J. 143, 150, 158, 303, 365, 373
Laurey, Harriet 295, 368
Lauter, E. 291
Lauter, Paul 184, 289
Lava, Arthur 378, 383, 407
Lawrence, Erroll 207
Leavis, F.R. 197
Leeflang, Ed 368
Leeman, Yvonne 206
Lees, Sue 238
Lemaire, Ria 16, 44, 138, 289-291, 321, 340, 345
Lemaire, Ton 238, 342
Leon, Tania 17
Leopold, J.H. 356, 364, 399
Levin, Samuel R. 73
Lievaart, Inge 295
Ligtvoet, Frank 406
Lilith 409
Link, Hannelore 334
Linschoten, Monica 16
Lispector, Clarice 39, 44, 45
Lodewick, H.J.M.F. 209
Loewenthal, Troetje 204-206, 222, 229
Lorde, Audre 227, 235
Lotman, Jurij 118, 167, 321
Lovelock, Y. 293
Lover 199, 234, 239, 403, 409

Lucebert 9, 21, 23, 29, 34, 35, 38, 41, 42, 44, 51, 108, 191, 192, 279, 359, 368, 382
Luckmann, Thomas 26, 42, 328
Lukács, Georg 232, 317, 321
Lulofs, F. 141
Lust & Gratie 199, 247, 379, 396, 409, 410-412
Luxemburg, Jan van 16, 62, 73, 103, 180, 185, 200, 288, 415

Maatje, Frank C. 141
Maatstaf 107, 108, 141, 293, 376, 382, 394, 403, 407, 412
MacIntosh, Mary 206, 238
Magdeburg, Mechtild von 34
Mallarmé, Stéphane 34, 404
Man, Paul de 347, 364, 374, 392, 394
Maraini, Dacia 345
Marcus, Jane 12, 250
Marissing, Lidy van 320
Mark, Willemien van der 385, 386, 396, 409
Marks, Elaine 259, 270
Marquard, Odo 75
Marshall, Paule 235
Marsman, H. 75, 382
Masson, Jeffrey M. 158
Matsier, Nicolaas 319, 320
Maximalen, de 9, 407
May, Lizzy Sara 8, 287, 300, 303, 306-308, 314
McHale, Brian 319
McNaron, Toni A.H. 144
Meeuse, Piet 75
Meinderts, Aad 251, 259, 283
Meinkema, Hannes 190, 332, 412
Meiselman, K.C. 149
Membrecht, Steven 197, 199
Merlyn 13, 54, 63, 76, 110, 177-203, 229, 318
Meulenbelt, Anja 332, 379, 384, 407-409, 412
Meijer, Ischa 108
Meijer, Jojo 17
Meijer, Maaike 7, 39, 78, 231, 246, 256, 273, 284, 322, 370, 371, 384, 404
Meijer, Reinder P. 191, 367, 368
Meíjerink, Gerda 243, 276
Meyling, Christine 8, 240, 250, 279, 280, 295, 297, 312
Meijsing, Doeschka 276, 320
Michaelis, Hanny 8, 287, 295, 298, 300, 303-308, 314, 368
Michiels, Ivo 197
Middag, Guus 17, 376, 379, 406, 407, 409, 410
Miller, Alice 138, 152, 158, 287, 300, 303, 305, 313
Millett, Kate 13, 71, 203, 230, 321
Milton, John 229, 324, 339
Min, Neeltje Maria 8, 9, 11, 17, 54, 67, 105-174, 318, 368

Minco, Marga 197
Mirza, Heidi Safia 238

Mitchell, W.J.T. 178
Moers, Ellen 7, 291, 340
Moi, Toril 178, 231, 232, 240, 242, 248, 267
Moll, Claire 17
Montefiore, Jan 7
Moor, Louise 295
Mooswief 409
Mooij, J.J.A. 62, 64, 75, 84, 191, 202, 318
Morgan, Yarrow 144
Morrison, Toni 233, 235
Mortagne, Camille 16, 38, 39, 46, 72, 138, 232
Mouralis, Bernard 221, 290, 342
Mourik, Ineke van 17, 387, 409
Mouw, J.A. Dèr 35, 41, 44
Mukarosvky, Jan 49, 73
Mulder, Etty 412
Mulisch, Harry 195, 197, 228
Multatuli 191
Munich, Adrienne 219, 231
Murdoch, Iris 276, 278
Mijnhout, Hélène 17

Naeff, Top 197
Nescio 197
Nestle, Joan 355, 395
Newman, Randy 405
Newton, Esther 243
Nienaber Luitingh, M. 22
Nieuwe Wilden, de 9, 243, 246, 379, 384, 410, 413
Noesel, Marscha van 408
Noordzij, Jan 191
Noordzij, Nel 280, 295, 297, 300, 312
Nooteboom, Cees 319
Novalis 35
Nuis, Aad 332
Nijhoff, A.H. 270-272
Nijhoff, Martinus 24, 41, 45, 108, 326, 382, 399
Nijmeijer, Peter 368, 370, 371, 373, 394, 403

Offermans, Cyrille 44, 200, 203
Ong, W.J. 289
Opperman, Dirk 204, 212, 214
Orr, Linda 285, 289
OSO 223
Ostaijen, Paul van 35, 41, 44, 73, 186, 187, 202, 203, 382
Ostriker, Alicia 7, 150, 340
Otten, Willem Jan 283, 370, 371, 402, 403

Ouwens, Kees 380
Oversteegen, J.J. 16, 64, 73, 75, 76, 183-186, 188-191, 193, 194, 199, 202, 230
Ozon, Diana 341

Parker, Pat 235
Parker, Patricia 179
Pater, Walter 404
Patrick, Julian 182
Pattison, R. 289
Pattynama, Pamela 14, 17, 409
Peeters, Carel 200
Peirce, Charles Sanders 142
Péladan, J. 273, 276, 284
Perkins Gilman, Charlotte 324, 325
Perloff, Marjorie 179
Perre, Rudolf van de 21
Petrarca 358, 359, 407
Peijpers, Ankie 8, 22, 243, 287, 295, 300, 308-310, 314, 368
Plath, Sylvia 241, 305, 357, 412
Plato, 340, 409
Poe, Edgar Allan 324
Poëziekrant 376, 402
Pola, Alexander 405
Polak, Johan 370, 404
Polet, Sybren 197
Poll, K.L. 85-90, 110
Pontalis, J.B. 143, 150, 158, 303, 365, 373
Pope, Alexander 182
Pos, Hugo 223
Postma, Hannemieke (Stamperius) (Meinkema) 230
Pound, Ezra 181, 228, 229
Pratt, Mary Louise 55, 58, 74, 179
Praz, Mario 257, 265, 266, 273
Prins, Sonja 295
Proust, Marcel 261
Pynchon, Thomas 319, 320

Quispel, Christine 16

Raaf, K.H. de 210, 212
Rachilde 273
Racine, Jean 7
Ramazanoglu, Caroline 238
Raster 293, 368, 377, 394, 407
Redmond, Roline 215
Rees, C.J. van 321
Reitsma, Anneke 369-371, 384, 385, 400, 402, 409
Rembrandt 404
Renault, Mary 276, 278

Reve, Gerard van het 185, 195, 197, 215, 228, 312, 332, 368, 380, 394
Revisor, De 379, 397, 400, 411
Reynaart, J. 44
Reijt, Vic van de 374, 405
Ribberink, A. 313
Rich, Adrienne 72, 207, 208, 231, 238,

246, 282, 372
Riebeeck, Jan van 209
Riffaterre, Michael 12, 63, 112, 115-118, 120, 123, 128, 129, 136, 140, 142, 153, 154, 156, 162, 163, 167-169, 171, 173, 174, 240, 242, 247, 248, 257, 262, 267, 273, 274
Rimbaud, Arthur 4, 34
Robbe-Grillet, Alain 319
Robinson, Lillian S. 290, 322
Rodenko, Paul 108, 293, 295, 296, 368
Roegholt, Richter 109, 110
Roemer, Astrid 8, 204, 220-227, 231, 233, 236, 243, 246, 247, 276
Roland Holst, A. 35, 37, 38, 41, 44, 362, 364, 409
Roland Holst-van der Schalk, Henriette 296, 399
Romein-Verschoor, Annie 7, 284
Rosei, Peter 319
Roukema, Jan 141
Rubin, Gayle 44, 372
Rubinstein, Renate (zie ook Tamar) 384, 385, 405, 408
Ruitenberg-de Wit, A. 44
Rule, Jane 248, 249, 340
Russ, Joanna 54, 109
Ruusbroec, Jan van 28, 32, 34
Ruyslinck, Ward 197
Ruyter, Martin 405

Sackville West, Vita 250, 380
Saharso, Sawitri 206
Sande, J.v.d. 191
Santvoort, Harry van 110
Salinger, J.D. 326
Salman, B.M. 191
Salverda, Murk 400
Sappho 264, 278, 341, 356, 357, 364, 373
Sarafaan 199, 379, 412, 413
Sarraute, Nathalie 320
Sartre, Jean-Paul 229
Schaap, Jetty 16, 142, 322, 409
Scheepmaker, Nico 108
Schendel, Arthur van 197
Schenkeveld, Margaretha H. 142
Schipper, Mineke 208, 220, 229, 238, 290
Scholes, Robert 142
Scholten, Harry 22
Schor, Naomi 178
Schouten, Rob 151, 371-373, 376, 382, 383, 403, 405-407
Schrijvers, P.H. 191
Schwarz, Judith 246

Schyns, Désirée 45
Scott, Joan W. 290
Sebille, Will van 410
Sedgwick, Eve Kosofsky 194
Sellenraad, Dorien 16
Serfontein, J.P.H. 210
Serke, Jürgen 7
Serpentine 404
Shakespeare, William 229, 278, 324, 339
Shange, Ntozake 235
Shklovskij, Viktor 335
Showalter, Elaine 7, 13, 14, 16, 44, 54, 178, 230-232, 240-242, 244, 247, 248, 256, 291-293, 315, 320, 339
Silesius, Angelus 34
Slagman, Arend 394, 400
Slauerhoff, J. 247
Smelik, Anneke 16
Smit, Joke 411
Smit, Wilfred 368
Smith, Barbara 233-236, 340
Smith, Bonnie 340
Smith-Rosenberg, Caroll 246
Snoek, Paul 8, 240, 244, 245, 250, 280, 281
Sontag, Susan 11, 46, 69-71, 75, 87, 101, 112, 173, 320
Sontrop, Theo 368, 405
Sötemann, A.L. 24, 35, 39, 44, 368
Soudijn, Karel 370, 397, 400, 403
Speenhoff, Koos 405
Spencer, Edmund 324, 339
Spender, Dale 54, 193, 195
Spender, L. 54
Spies, Marijke 288
Spitzer, Leo 66
Spivak, Gyatri Chakravorty 178
Staa, Marianne van 137, 143, 144
Staiger, E. 66
Stamperius, Hanneke (Postma) (Meinkema) 230
Steenhuis, Aafke 203
Stein, Gertrude 276, 278
Stimpson, Catherine R. 278
Stockinger, Jacob 178, 261, 283
Stokvis, Benno 253, 283
Strand, Mea 295
Stuiveling, G. 209
Suleiman, Susan 48, 416
Sullerot, Evelyne 318
Swarth, Hélène 223, 296
Swedenborch, Emanuel 34
Swinburne, A.C. 284

Tamar (zie ook Rubinstein, Renate) 370-372, 374, 380, 394, 404
Tame, David 100
Teerink, M.G.J. 22
Tentije, Hans 368, 377, 378, 382, 383, 394, 400, 401, 407

Thornton, Louise 144
Tielman, Inge 295
Tielman, Rob 243, 283, 334
Timmer, Charles B. 191
Tirade 314, 367, 368
Tompkins, Jane P. 48, 57, 58, 102, 178, 189, 239, 321
Touch, Pegasis 144
Trefossa, zie Ziel, Henny de
T'Sas, René 103
Tuchman, Gaye 289
Tuyll, Carolien van 384, 407
Tijdschrift voor Vrouwenstudies 205, 206, 238
Tynjanov, Jurij N. 335

Uys, J.Z. 209
Uys Krige 212
Uyttersprot, H. 191

Vasalis, M. 7-10, 21-45, 47, 50, 51, 54, 65, 72-74, 78, 79, 101, 108, 173, 174, 287, 295, 300, 310, 311, 326, 368, 369, 381, 395, 401, 412
Veeger, Petra 263
Veen, Jan van 405
Vegt, J. van der 296
Velde, Jacoba van 197
Venema, Adriaan 284
Verbeeten, Ton 376, 406
Verdäasdonk, Hugo 64, 74, 289, 321, 415
Vermaat, Wilma 263
Vessem, Eric van 320
Vestdijk, Simon 23, 118, 167, 185, 191, 193, 194, 197, 243
Vetter, Betty 401
Vianen, Bea 220
Vicinus, Martha 246
Vinkenoog, Simon 197, 199, 313
Visser, Ab 109
Visser, W.M. 83, 84, 88, 89
Vivien, Renée 273
Vlek, Hans 400
Voets, Cris 247
Vonnegut, Kurt 320
Voorhoeve, J. 222, 223, 238
Vooys, C.G.N. de 209
Vorster, B.J. 210
Vreede, Mischa de 8, 195, 197, 287, 295, 300, 303, 306, 307, 314, 368
Vries-Schenkeveld, W.B. de 398
Vriesland, Victor van 23, 44
Vroman, Leo 108, 191, 192

Vijftigers 7, 9, 74, 191, 279, 294-298, 313, 314, 318, 340, 359, 367-369, 378, 381, 383, 394-396, 399, 400, 401, 406, 412

Waaldijk, Berteke 16
Waard, Elly de 8, 9, 15, 54, 67, 204, 216-218, 231, 232, 243, 246, 247, 264, 276, 278, 322, 340, 344, 347-414
Waarsenburg, Hans van de 399
Walker, Alice 235
Walker, Margaret 235
Walrecht, Aldert 191
Walschap, Carla 243
Walschap, Gerard 197
Walsh, Anne 290
Ward, Elizabeth 144
Warmond, Ellen 8, 197, 240, 250, 276-278, 287, 295, 296, 298, 300-303, 307, 314, 368, 413
Warren, Austin 180, 242
Warren, Hans 109, 110, 378
Watering, C.W. van de 12, 21, 29-35, 39, 40, 42-44, 51, 110, 191
Wekker, Gloria 222, 227, 236, 340
Wellek, René 180, 181, 242, 289
Wesselo, J.J. 191
Wezel, René 79, 82, 88, 89
White, Hayden 189, 275, 290
Wieg, Rogi 383
Wilde, Oscar 261
Willem I, prins 209
Williams, Raymond 74
Williamson, Marilyn L. 290
Wilmink, Wim 191
Wimsatt, William K. 180
Winter, Leon de 319
Wit, Augusta de 197
Wit, Bernadette de 17, 253, 283
Wit, J. de 44
With, Julian 220
Wittig, Monique 39, 44, 320
Woelinga, Heleen 137, 143, 144
Wolff, Betje 324
Wolkers, Jan 192, 197
Woolf, Virginia 39, 71, 207, 248-250
Wijk, Trudy van 413
Wyk Louw, N.P. van 210, 212
Wijmer, Sacha 253, 256, 260, 278, 334

Yourcenar, Marguerite 38, 39, 44, 273, 276, 278
Yperman, Chris 195, 196

Zavala, Iris 239

Zernike, Elisabeth 295
Ziel, Henny de (Trefossa) 223
Zima, Peter V. 177, 321
Zonderland, Peter 376, 406
Zoon, Cees 345
Zwagerman, Joost 369, 383
Zijl, Hans van 295